

قضايا أدبية

د. عبد القادر القط

الاتجاه الجديد وتثير قضية لا تتصل بهذه المجموعة وحدها بل بكثير مما يكتب في أدبنا في السنوات الأخيرة من قصص رمزي يتخذ أشكالا ودرجات متفاوتة من الرمز ويقترب أو يبعد من الواقع ويشق رمزه أو يفض أمام القارئ .

والحق أن هذه المجموعة بقصصها الخمس تضم هذا التزاوج بين الواقع والرمز في درجاته المختلفة وإن كانت لا تصل إلى قمة السلم حيث تسيطر رمزية العبارة والجسم سيطرة كاملة ولا يبقى من الواقع إلا ظلال شاحبة تغطي الرمز شيئا من السياق والتناسك .

والفصل الأوليان « حكاية بلا بداية ولا نهاية » و « حارة العشاق » تقفان مترددين على عتبة الرمز ، فالشخصيات برغم طبيعتها الغائبة غير المحددة ، والاحداث برغم نسقها المرسوم لكي تصبح صالحة لتحمل الرمز ، يمكن بشئ من التسامح وتجنب المنطق الواقعي الصارم أن تكون شخصيات وأحداثا حقيقية لها وجود ما في واقع الحياة . ونحن مع هذا ندرك بطبيعتها الغائبة ونسقها المرسوم أن الكاتب لا يريد بها مجرد الواقع بل يتخذ منها رموزا ودلالات تتجاوز وجودها الواقعي إلى الكشف عن قضايا نفسية وفكرية أكثر شسولا من الواقع المحدود .

نلتقي في القصة الأولى بشيخ « الطريقة الأكرمية » يعيش في حارة الأكرم عيشة الترف محوطا بتقديس مريدي من الفقراء والبسطاء سعيدا بما جمع من ثروة وما بنى من « عمارات » راضيا عن نفسه إذ استطاع أن يوفق بين ثقافته الجامعية وعمله شيئا للطريقة . وفجأة يهب على هذه الحياة الطمئنة ما يعكر صفوها . فقد نشأ

منذ أن اتجه نجيب محفوظ إلى « الرواية القصيرة » في « اللص والكلاب » وما بعدها بدأ يتخلى بالتدريج عن أسلوبه الواقعي أو الطبيعي ويتخذ أسلوبا جديدا تتخلله خيوط يسيرة من الرمز وتقل فيه وطأة الواقع وتفصيلاته ومشاهدته . ومنذ أن كتب « ثرثرة فوق النيل » أخذت هذه الخيوط الرمزية تمتد في نسج قصصه . وبخاصة قصصه القصيرة - حتى نتوشك أن تتساوى مع خيوط الواقع وتعمل من القصة مزاجية بين الواقع والرمز لتحمل الإشغالات والاحداث فيها دلالات ومعاني تتجاوز وجودها الحقيقي .

ولم يكن من اليسير على كاتب قصصه القصيرة أن يحدد واقع ربطته إليه جذور نفسية عميقة ووجد في أجوانه وشخصياته الطريقة مجالا خصيا للإبداع الواقعي ، أن يتحول فجأة إلى الرمزية أو يخلص تماما من آثار الواقعية . وبخاصة إذا ما اتخذ العمل القصصي صورة الرواية . فإن هذا الشكل يطوله وامتداد أحداثه قد يفرض على الكاتب خلال ذلك الشسوط الطويل أن يقترب أحيانا من الواقعية فيناقض بينها وبين الرمز . ولعل هذا هو ما حدها إلى اختيار شكل « القصة القصيرة الطويلة » ليعبر من خلالها عن اتجاهه الرمزي الجديد . فهذا الشكل يقف وسطا بين القصة والرواية ويجمع بين طبيعة الأبطال الصغير الذي يسمح بالتجريد والتخفف من تفصيلات الواقع ، وطبيعة الأطوار الكبير الذي يتيح مزيدا من التفصيل والالتفات إلى مظاهر الحياة الواقعية دون أن يطغى ذلك على الجو الرمزي كما يمكن أن يحدث في الرواية البالغة الطول .

ومجموعة « حكاية بلا بداية ولا نهاية » - آخر ما صدر للاستاذ نجيب محفوظ - تمثل هذا

ما يحدث أو يقال . فليس هناك الحاج على وصف الحارة - كما نعهد في أعمال الكاتب السابقة - ولا على نشأة ذلك الفتى التورى وتطوره الفكرى ولا تصوير تفصيل لعلاقة الشيخ القديمة بالفتاة، وإنما هناك لحيات سيرة من كل ذلك يتخذها الكاتب وسيلة لإدارة حوار طويل ذكى بين الجانبين حول الصلاح والفساد والحقيقة والباطل - ومع أن الموضوع قديم مطروق فإن تصويره على هذا النحو التجريدى الذى لا يرضع للملايسات انادية يلقي عليه ضوءا جديدا من خلال الحوار السريع الحاد بين قطبين متنافرين وكأنه حرب ذهنية تدور في المطلق .

ومن هنا لا نستطيع أن نحاسب الكاتب على هذه المفاجأة الميلودرامية فى اللحظة الحاسمة حين تعلن الفتاة أن الشاب ليس أخاها بل ولدها من الشيخ . لأن القصة تفرض علينا منذ البداية هذا التحلل اليسير من منطق الواقع وتوحي الينا بانها - وأن ارتبطت بشيء غير قليل من الواقع - تحاول أن تتجاوز الواقع الى شيء أبعد مدى وأكثر شغلا .

وعلى ذلك يمكن أن يقال عن القصة الثانية حارة الشاك . حيث يستبد الشك بزوج طيب بعد سلوك زوجته الطيبة مرة بعد أخرى بلا مبرر مقبول ولا يجد مناصا فى النهاية من أن يرضى بتصف الحقيقة - على خلاف شسيخ الطريقة الاكرمية ! - لئن تكن زوجتى مذنبية بنسبة ٥٠٪ فهى بريئة فى الوقت نفسه بنسبة ٥٠٪ . ولأتى أحبها أكثر من الدنيا نفسها ولأنه لا بديل عنها الا الجنون أو الانتحار . فاني ساسلم باحتمال البرائة .

والكاتب يتبع هنا أسلوب القصة الأولى فى رسم الشخصيات وتنسيق الاحداث ليصل الى هدفه من عرض الفكرة المجردة فى اطار يتراوح بين الرمز والحقيقة . فشك الزوج فى سلوك زوجته يقوم على اسباب واهية ليس من شأنها فى الواقع أن تفرق بين زوجين متحابين ، والظروف التى تسوق اليه كل مرة انسانا طيبا - أو هكذا يبدو - لتصلح بينه وبين زوجته هى أكثر تنسيقا مما يمكن أن يحدث فى الواقع . والزوج نفسه الذى قضى معظم حياته فى وظيفة تستغرق كل

فى الحارة جيل من شباب المتقنين أدركوا ماتقوم عليه حياة الشيخ من تنساقض وما يروح تحته ابناء الحارة من فقر واستغلال . ويقع الصدام المحتوم بين الفتية والشيخ فى صورة حوار هادئ متعلق فى اول الامر ، لكنه لا يلبث . حين يرى الشيخ فيه تهديدا خطيرا لوضعه ومصلحته - أن ينقلب الى معركة ضارية فى سبيل البقاء . فالفتية ينقبون عن ماضى الشيخ وأصول الطريقة فيكتشفون أن للشيخ مفامرات عاطفية لاتتفق مع مكانته الدينية وأن عفته كانت قد أحيت أحد المضباط الانجليز وفرت معه الى الخارج وأشييع أنها ماتت ذرة للفضيحة ، وأن جده مؤسس الطريقة لم يفسد الى مصر ولما من أولياء الله الصالحين ، بل مجرما هاربا من العدالة استطاع بعد ذلك أن يهتدى الى الطريق المستقيم . والشيخ ينهم الفتية بالانحراف ويشي بهم الى السلطات ويحرض على زعيمهم الشاب ذى النشأة المتواضعة . وبرغم نصيح أحد قدماء المريدين من ذوى الورع والرأى السديد يعضى الشيخ فى الخصومة الى أبعد مدى ويفرض زعيمهم الشاب فى شرفه مشيرا الى سلوك أخته غير الحميد ، فقد كان للشباب أخت تعمل بالتدريس ، كانت على صلة قديمة الشيخ وقد وعدها بالزواج ثم تخلى عنها فى اللحظة الحرجة . وينقلب الشاب الى بيت الشيخ معاولا أن ينتقم من طعن الشيخ به من غمز لشرفه ، ويوشك أن يقضى الفتى على الشيخ حين تدخل أخته فجأة لتعلن أنه ليس أخاها بل ولدها من الشيخ . وبعد جهاد نفسى مرير ينتهى الشيخ الى قرار حاسم .

لا بد أن يعلن الحقيقة كاملة على الناس ليبدأ حياة نظيفة من جديد . الحقيقة لا تتجزأ . وإن يكن نية خير فى أن يعرف الناس الاكرم على حقيقته فمن الخير أيضا أن يعرفونا على حقيقتنا . لا نستطيع أن نبدأ من جديد ونحن نستر على آثامنا الماضية . على الاعتراف أن يكون كاملا وصريحا ليكون التكفير كاملا وصريحا وليبدأ حياة نقية بالمعنى الحقيقى . كان على أن أختار . فاما الدعارة واما القداسة .

وهكذا نرى كيف نسق الكاتب الاحداث على نحو قد لا يستحيل حدوثه ولكنه مع ذلك عسير التصديق حتى تظل الشخصيات متارجحة بين وجودها الواقعى ووجودها الرمزي وحتى لا يجد الكاتب نفسه مطالبا بتقديم مبررات منطقية لكل

ويعرف أن القوة هي مقياسها للرجال وإنها تكره العجز وتحب الرجل « قويا قادرا » - فرداثل القوة أحب عندهما من فضائل الضعف » - وتسأله هي ماذا يكره في المرأة فيجيب « القبح والانحلال » ويتفقان على الزواج »

التفسير : المرأة ترمز الى الدنيا التي يقبل عليها الرجل . والدنيا تقبل على الرجل ما دام قويا متشبها بها ، فإذا أحس من نفسه الضعف كان ذلك إيذانا بانتهاء الصلة بينهما .

اللوحة الثانية : تصرف المرأة فيخرج من خلف سور الشاطئ رجل « غريب شاحب بارز العظام غائر العينين غير حليق الذقن يلبس جلبابا قدرا فوق جسده الهزيل » .

انه بائع « روبايكيا » كان آخر زوج لتلك السيدة الفاتنة . تركها بعد أن أفلس وهو مازال يحبها بكل جوارحه ولكنها لا يمكن أن تكون زوجة لتاجر روبايكيا . انها لم تتخل عنه ولكنه حين سلم بعجزه عن اسعادها هرب بالطلاق . ولا يأنه العاشق السعيد بنصح التاجر المحرب ويصمم على الزواج ويفترقان وقد ترك البائع له عنوانه بالمقهى الذي يجلس به في سوق الكانتو وباسم شهرته « المفلون » .

التفسير : تأكيد لمعنى اللوحة الاولى وأن الحياة تقبل على الناس واحدا بعد الآخر بمقدار اجسادهم بالقدرة عليها وبالقوة في نفوسهم فإذا وجدوا من انفسهم الضعف تخلوا عنها لمن هم أكثر قوة . ولن يجدى النصح بالدورة لا بد أن تتم .

اللوحة الثالثة : يتزوجان ويبدو أنهما في قمة السعادة . فالزوج صانع ماهر يهدى الى زوجته ما أبدعته يده من حلية رائعة والزوجة مفتونة بشبابه وقنه وهداياه . ثم يبدأ القلق فيتشرب الى نفس الزوج ويعلم أنه منسحق الى الحراب قد أوشك ماله على النفاد . انه صانع عبقرى ولكن « لو كان لديه مال قارون لنفذه » وتتوسل اليه الزوجة الا يعلن عن «عجزه» لكنه يجيب في جزع « كل شيء له حد لا يجوز أن يتجاوزه » ويفترقان .

التفسير : حين تتراخي قبضة المرء عن الحياة ويحس بعجزه عن مسايرتها ، عليه أن يطلقها لتبحث عن زوج جديد .

اللوحة الرابعة : يتذكر الرجل فجأة تاجر الروبايكيا القديم فيمضي ليبحث عنه في مقهى . وهناك يقاد منعطف خال فيضربه أحدهم ضربة

ساعات النهار فلم تتح له أدنى معرفة بحياته حارته حتى رقى الى وظيفة أخرى شخصية غير طبيعية تتأرجح بين الرمز والواقع .

ولكن الكاتب يخطو بعد هاتين القصتين خطوة أبعد نحو الرمز في قصتي روبايكيا . والرجل الذي فقد ذاكرته مرتين فتصبح القصة لوحات متتابعة من أحداث وشخصيات ترمز كل لوحة منها الى معنى « بديل » لتسلك الاحداث والشخصيات . ووقائع القصة توحي الى القارئ منذ البداية أنها ليست من الواقع في شيء وأن الكاتب يتخذها مجرد رموز جزئية يبنى منها في النهاية رمزا كلياً للقصة كلها . والحوار بين الشخصيات لا يقوم هنا بطويافته المعروفة في القصة الواقعية ، من تعبير عن أفكار الشخصيات ومشاعرها أو تنمية للحدث أو تعبير عن الموقف ، بل يصحح في أغلبية رموزا لحقائق من الواقع لا يريد الكاتب أن يصرح بها على النحو الواقعي المألوف فيقدم لها « بديلا » في عبارة مقلدة بالرمز .

وفي رأيي أن القصص يعدل عن الواقع الى الرمز اما لأنه لا يستطيع التصريح - وهذا سبب غير فني - واما لأنه يرى الواقع رؤية تتجاوز رؤية الحواس المألوفة وتجده فيه صورة مغالطة لاشكاله الخارجية ومعانيه الكافرة . وتلك هي الرمزية الفنية التي تمثل نوعا خاصا من الادراك يستلزم بالضرورة نوعا خاصا من التعبير ، وليست مجرد « بديل » عن الواقع يمكن للقارئ أن يرده الى أصله الواقعي بشيء من التفكير كما يفصل المرء حين يحل بعض الالغاز . ولو حللنا قصة « روبايكيا » لاستطعنا أن نرد لوحاتها واحدة بعد الاخرى الى مدلولاتها الواقعية .

والحق أن القصة تصبح بلا معنى على الإطلاق اذا لم يرق القارئ بهذه المقابلة بين اللوحة في القصة ومقابلها في الواقع . وقد حاولت الدكتوروة لطيفة الزيات - وهي من أشد المعجبين بهذا الاتجاه عند نجيب محفوظ - في ندوة اذاعية أن ترد رموز القصة الى أصلها من الواقع على النحو التالي :

اللوحة الاولى : ذات صباح باكرا يلتقي رجل بامرأة جميلة على شاطئ النيل « سيدة جميلة بقدر ما هي قوية » نظرتها جريئة ورزينة وملينة بالثقة . ويمر الرجل عن اعجابها بها ويسألها رأيها فيه فيعلم أنها تبادله اعجابا باعجاب ،

— وهكذا أهدرت شيباك للمرة الثانية ؟
ويواجهه الطبيب بحقيقة مشكلته فيقول
«استعصت عن الحب بالثروة ثم حولت الثروة الى
طعام وشراب وتحف » ويجيب الرجل : هي
الرغبة في النسيان »

ويبدأ الطبيب العلاج فيهيو بعصاه على التحف
فيحطها . ويذهل الرجل لما حدث فيتور ويرى
الطبيب بالجنون فيعلق الطبيب على ثورته بقوله
«يسعدني أن أسمع أسلوب الشيباك يجري على
لسانك .. عليك الآن أن تصون شيباك بعد أن
رجع اليك بمعجزة وأن تنفقه فيما يليق بروعته»

التفسير : ان الاقتناء بديل زائف عن الحياة
والسبيل الوحيد — ان كان هناك سبيل قط —
الى العسودة أن يمارس الانسان الحياة بمنفوان
الشباب وأن ينفق شبابه فيما يليق بروعته .

اللوحة الثامنة — يعود تاجر الروبايكيكا
ويتوسل اليه الرجل أن ينقذ بعض ما بقي من
تخفه ولكنه يقرر أن التحف كلها قد أصابها
التدبير الا تحفة واحدة .. هي الرجل نفسه .
ويتقدم تاجر الروبايكيكا قرفعه الى كتفه كالطفل
ويضيء بمصباح الخارج غير مبال بحركات سناقيه
ولا يعضيه البسطة المنهالة فوق ظهره . ويضعه
على عربة الروبايكيكا بين الاشياء القديمة على حين
يعود تاجر الروبايكيكا يبتدئ فيه حيوية من لاشي . وينتظر
اقترابها على لهف ولكنها تضي دون أن تلتفت نحو
العربة وتسير في الاتجاه المضاد تضي لؤلؤتها
قتامة الغروب .

التفسير : الاصرار على الاقتناء يسد كل
طريق مفتوح الى العودة ولا يبقى أمام المرء الا أن
يوطن نفسه على أنه قد أصبح شيئاً قديماً لا يصلح
لشيء . والعجالة لا بد أن تسير في اتجاه مخالف
لعربة الاشياء القديمة .

وسواء صحت هذه التاويلات أم قبل النص
تاويلات أخرى فإن ذلك لا يغير من الامر شيئاً
وستستل تلك اللوحات بعيدة عن الرمزية الغنية
الحقيقية التي تتبع من تطور خاص للواقع وتقدم
«معاداة» له لا بديلاً عنه . ومهما يكن من صحة
هذه التاويلات أو خطئها فإن طبيعة النص تفرض
على القارئ أن يفكر في بديلها الواقعي اذ يواجهه
النص بأحداث وشخصيات يتعذر قبولها على أنها
من الواقع . ولو تجاوزنا عن كثير من المنطق وكثير
مما لا يمكن أن يستقيم مع طبيعة الاشياء في
أحداث القصة ووطناً أنفسنا على فهمها فهما واقعا

تقية على رأسه يصاب على اثرها بالانغماء ويقف
في غرفة تمذيب مظلمة حيث يستجوبه مجهول
ويجسده بالسروك ويسأله عن صلته بالبانع
والمرأة . ثم يخرج وقد أصبح كأننا مهتماً لم ينج
منه رأس ولا قدم .

التفسير : لا جدوى من محاولة الاهتداء الى
طريق للعودة وعلى المرء أن يسلم بالامر الواقع
وينضم الى زمرة المتخلفين عن الحياة .

اللوحة الخامسة : يلتقي ببائع الروبايكيكا
ويعلم أنه مر من قبله بتلك التجربة ويعرض عليه
أن يستأجر مسكناً في حي الزمالك ويومح بأن
الروبايكيكا أهل الحي بأن صاحبه « من رجال
الامن السريين الدعاة » حتى يلتقي منهم الهيات
والهناديا .

اللوحة السادسة : يتجمع الشريكان فيما
رسما وهما الآن يعيشان في مسكن فاخر حافل
بما لذ وطاب من طعام وشراب . وفي التحف
النادرة والجواهر النفيسة والاثاث النعني . ولكن
طيف السيدة مازال يطارد . وتدخل السيدة
ذات يوم ، تخطف الابصار بجملتها وبريق اللؤلؤة
فوق صدرها . لقد جاءت تفترض لزوجها الحاني
الذي بدأ يحس «بافلاسه وعجزه» . ويدور بينهما
حوار ينبيء بأن الرجل لم يستطع أن يسيروا
القديمة قط ولكنه يعتقد بأنه كان في مكان ما
في الظلام . واستحال عليه الاضطلاع بالشيء
ويقترح عليها أن تعود اليه «تستجد عنده على
الاقل ثروة لاتنفده وتأبى لأنها تعلم أنه هو نفسه
لا يؤمن بإمكان هذه العودة ولكنه يعمل على حدوث
معجزة على يد طبيب يصنع المعجزات في هذه
الشؤون . ويفترقان .

التفسير : لا سبيل الى العودة الحقيقية للحياة
بعد أن يتخلى المرء عنها لاسيما بالمعجز
والافلاس ، وليس أمامه الا عودة زائفة عن طريق
الاحتيايل الذي قد يحقق له امتلاك التحف والجواهر
والمال ولكنه لا يحقق له امتلاك «الحياة» نفسها .

اللوحة السابعة : وجاء الطبيب . ويدور
بينهما حوار حول تجربة الرجل ينشئه فيه الطبيب
بأنه أضاع شبابه في الظلام حين انساق وراء
اغراء قوى لم يعرفها ولم يبدل محاولة للكشف عن
حقيقتها — على أي حال لم أكن مخيراً — من قال
انه غير محير فقد أهدر شبابه — كانت قوة مجهولة
لم أعرف كنتها حتى اليوم — أي جهنم بذلته
لتعرفها ؟ — قلت ان البعد عنها غنيمة وسلام ..

فإنها لن تعنى حين ذلك شيئا وستظل بلا معنى ولا دلالة .

ولنا إذن أن نتساءل لماذا عدل الكاتب عن الواقع الى هذه اللوحات الرمزية وماذا أضاف الرمز الى الواقع ؟ قد يقال ان هذا اللون من الرمز يضيف على الواقع « عمومية » وتجريداً يجعلانه غير محدد بوجود مادي حقيقي للشخصيات والاحداث ويكسيه قدرة على تحمل مزيد من الدلالات التي لا يمكن أن يتحملها واقع محدود . غير أن الخروج من « الخصوصية » الى « العمومية » صفة من صفات القصة الناجحة مهما يكن أسلوبها . فالشخصية القصصية تستمد كثيراً من نجاحها من قدرتها على تجاوز إبعادها الذاتية الى وجود أكثر شمولاً وأعظم إحاطة بمختلف المعاني والدلالات . فهل يمكن أن يكون الهدف مجرد الإثارة الذهنية ورياضة العقل ليتنقل من الرمز الى الواقع ويحل معميات تلك اللوحات الرمزية ؟ حقا ، قد يجد القاري في ذلك بعض المتعة ولكنها متعة ناقصة ميتسورة حين لا تجد سنداً من رمزية الرؤية يجعل من جزئيات القصة أطرافاً شغافة للواقع يجد القاري في متابعتها غداءً لوجدانه وفكره وحسه الجمالي . والآن ما جدوى أن يضي القاري في القصة حتى يهايتها ثم يبدأ في حل رموزها دون أن يكون قد تلقى منها أنشاء القراءة ما يمتعه أو يفيد ؟ بل نعله يصادف في جزئيات القصة ما يجيره أيضاً على الوقوف - لا وقفة المتأمل المتذوق - بل وقفة من يحاول حل بعض الالغاز الغامضة ، كالذي تصادفه مثلاً في هذا الحوار في اللوحة الرابعة من القصة بين الصائغ ومستجوبه :

- ما مهنتك ؟

- صائغ

- وعمرك بالسنة الهجرية ؟

- لا أعرف

- أنصحك بأن تتجنب الكذب

- ممكن معرفته اذا أعطيت ورقة وقلما ونورا

- أيختلف عمرك الهجري عن عمرك الميلادي؟

- طبعاً

- هل أقهم من ذلك أنك مصاب بانقسام

الشخصية ؟

- أنا سليم والعبد لله .

وفي مقابيل ذلك الحوار الغامض تصادف حواراً لا تجد - اذا فهمنا ما يرمز اليه الموقف والشخصيات - أدنى عناء في ادراك مدلوله الواقعي بحيث نتساءل لماذا وضعه الكاتب في هذا الاطار الرمزي ما دام مدلوله الواقعي واضحاً الى هذا الحد ، كالذي نجده في هذا الحوار بين من كان يريد الزواج من المرأة ، وزوجها السابق :

- مازلت تحبها ؟

- بكل جوارحي

- ولم تطلقها ؟

- نتيجة حتمية للانفلاس

- ولكن الزوجة المخلصة ...

- لا يمكن ان تكون زوجة لتاجر روبايبكيا .

ان هذا اللون من رمزية الموضوع يصبح مقبولاً أو مبرراً اذا استطاع الكاتب أن يقدم في ثنايا جزئياته حواراً عظيماً أو تحليلاً شائقاً عميقاً أو كشفاً ذكياً أو غير ذلك مما يجعل جزئيات العمل ذات شأن في ذاتها الى جانب وظيفتها في بناء الصورة العامة له . وبدون ذلك تظل القصة لغزاً كبيراً بلا دلالة حتى النهاية . ويصبح هذا الحوار الطويل اسرافاً ليس له مبرر . ان الاستاذ نجيب محفوظ يكاد يستعصي في هذه القصص بالحوار عن السرد وهذا ما يجعله مطالباً بالعناية الفائقة بدلالات هذا الحوار حتى لا يختلط فيه ما هو سرد محض بما يهدف الى الكشف أو الدلالة أو الإيحاء . وأجدي من ذلك كله - اذا كان الكاتب لم يعد قادراً على تلقي الواقع والتعبير عنه بأسلوب واقعي - أن يتحول من رمزية الموضوع الى الرمزية الفنية بما فيها من رؤية مفارقة تماماً للرؤية الواقعية وبما فيها من رمزية الأسلوب والعبارة وخلوها من كثير من الوقائع المادية التي تجعل من القصة مزيجاً غير مقنع من الواقعية والرمز .

وفي رأيي أن القضية جديرة بالاهتمام البالغ والتأمل الطويل لأنها تتصل باتجاه يوشك أن يطغى على كثير من أعمالنا في القصة والمسرح دون أن تكون لنا عنه رؤية واضحة أو فلسفة مفهومة . وما أكثر الاتجاهات التي تحتاج في حياتنا الأدبية الى دراسة متأنية نرجو أن نشارك في بعضها في أعداد تالية .

ذكريات

صيف



حسن فتح الباب

كان في صوتك يا جرحى نبض الكبرياء،
حينما قلت الوداع
وعلى بابي يصفر شعاع

بيننا صليب خراشي وامطار خريف
ظلمت شيوكا وصبارا على صدر السناجب
بيننا غيم توشيه أساطير جديدة
وتماثيل عتيقة

والنوافير التي سالت مشاعل
تقرم الآن صغارنا .. لماذا تبعدين ؟

وعلى اقدام قديس مقاتل
جاء نصر الله والفتح وشقت
يده الف طريق وحديقة
فلماذا تبعدين ؟

وأنا احببت بستانى القديم
وعلى بابي يخضر شعاع
المصافير تعود

والراحيين .. لماذا تبعدين ؟
ويعود الآن أسرانا .. يعود الآن قتلانا

يعودون يزيعون الستار
ويفكون الحصار

ويعود الليل والثران احلى من تباشير النهار

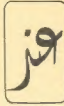
لا زمان لك في الذكرى ولا
نفحة من ياسمينك
ليس غير الحلم واللوعة طير
حام من حول جيبك
وارتمى

يسلم الأرض التي ضمته قلبا
وجناحين يقنى بهما
يحتويه الشفق الشرقي .. يبقى
ظله ريشا ودم
وعلى وجهك أسرار ندم

ما تزالين على الكوكب رايه
وعلى الشاطئ موجاً يتكسر
عزف المهجور فى قلبك نايه
وأنا احببت بستانى المعاصر
وشراعا فوق ليلتك اخضر
صار بالأمس قيصا لاسير
وانطوى متدبل راحل

آه يا روح الجدول

كيف كانت عودة الحب بقايا مذبحه
ونسورا هبطت من افق لم تعله يوما سما.



الإيقاع
الروائي

البيرليس

د. نعيم عطيه

وألمانيا وإيطاليا ، فاتحا بملاحظاته الأربعة
أفانجا جديدة أمام الفن الروائي . وفي عام ١٩٥٢
أصدر البيرليس كتابه « رجال مطاردون » تكلم
فيه عن بيرناردشو وهكسل وجوليان جرين
وجوراهام جرين والير كامى . وفي عام ١٩٥٦
أصدر « القائمة الأدبية للقرن العشرين »
وفي عام ١٩٦٢ « تاريخ الرواية الحديثة » وهو
ليس مجرد تاريخ جاف يقتصر على سرد
المعلومات ، بل هو سياحة ممتعة عبر المفامرات
الروائية الكبيرة ، من بلزاك وتوماس هاردى
الى هرفى بازين ودينو بوذاتي ولورانس داريل
والين - روب جرييه وغيرهم يقود البيرليس
القارئ من خلق الى خلق روائي آخر عارضا
بنفس متصل ومعرفة صافية المنابع والأفكار
والنوايا والسير والمشكلات .

وفي عام ١٩٦٦ أصدر البيرليس كتابه
النقدى « تحولات الرواية » تكلم فيه على الأخص
عن التيار الداخلى فى الفن الروائي المعاصر
مثلا فى « المونولوج » أو « تيار الشهود »
وعن التيار الخارجى مثلا فى « البنائية
المعمارية » التى تقود العمل الروائي الى نوع من
الشكلية الموضوعية المفرطة ، مثبنا أيضا أن
« الرواية الجديدة » لم تكن بدعة بل كانت
استفادة من تجارب سابقة عليها فى أعمال
بروست ودوبر موسيل ولورنس داريل .

رئيسه - ماريه البيريس ناقد ومؤرخ أدبي
ولد عام ١٩٢١ ودرس بمدرسة النورمال العليا
بباريس . وحصل على درجة الدكتوراه فى
الأدب عن رسالته « القيم الجمالية والأخلاقية
عند جان جيرودو » وقد أصدر كتابا عدة عن
جيراردى نيرفال وميجيل دى أونانوف وجان بول
سائتر وميشيل بيتور . كما كان أول من أثار
الاهتمام بأدب سانت اكرويرى فى كتابه عنه
عام ١٩٤١ . وقد حاول البيريس فى دراساته
العديدة أن يرسم الملامح الأدبية لمصرنا . وفى
مقدمة دراساته هذه ، دراسته المادة بعنوان
« صورة البطل » التى كتبها عام ١٩٤٥ وقد
أبرز فيها من خلال تحليله لأدب كل من دوس
باسوس ومالرو وسائتر انعدام الايمان بالحياة
فى الأدب المعاصر وفقدان شجاعة اليقين اللازمة
لهذا الايمان .

حصل رئيسه - ماريه البيريس على جائزة
صان بييف فى النقد الأدبي عام ١٩٤٩ ، وذلك
عن كتابه « ثورة أدباء اليوم » ثم مضى يواصل
بحوثه النقدية فى كتابه « المغامرة الأدبية للقرن
العشرين » عام ١٩٥٠ عارضا تطور الأفكار
والأحاسيس الأدبية فى أوروبا كلها منذ عام
١٦٠٠ ، وبلغة سلسة وسيطرة على معلوماته
الفزيرة يروى لنا التجربة الروائية الفرنسية
مقارنة بالتجارب المجاورة فى ألمانيا وانجلترا

ولرئيسه - ماريه اليريس أيضا روايتان هما « فيليدا » و « تحسب الصمت » ومجموعة قصصية بعنوان « كوكب أخسر » ومؤلف في الجغرافية البشيرية بعنوان « الارجتين : عالم ومدنية » .

ويشرف اليريس بصفة منتظمة على باب النقد في مجلة « نوفيل ليتريو » اى « اخبار الادب » أما أحدث كتبه فهو كتابه الصادر هذا العام عن دار النشر « البين ميشيل » بعنوان « الرواية اليوم بين عالمى ١٩٦٠ و ١٩٧٠ » ويقدم بين دفتيه عرضا موسوعيا للرواية المعاصرة ، فيحدثنا عن ثمانين رواية وما يقرب من مائة وثلاثين رواية هي أبرز حصاد هذه السنوات العشر الأخيرة فى الحقل الروائى . وقد أثبت اليريس أنه ليس بالنقاد المقدم للرواية الفرنسية المعاصرة فحسب ، بل هو أيضا من أوسع النقاد الملم بالآداب الأجنبية ، مما أضفى على مؤلفه عن الرواية ثراء اضافيا . وقد آلى على نفسه فى كتابه هذا أن يتفحّل اى عالم كل روايتى ليستنبط ماذا هدف أن يقدم فى أعماله . فيتكلم بكل تواضع عن « طموح الرواية الجديدة » مشيدا بشكيلة روب جريمه ، وبناتية بيتود ورمزية فاي الخلة .

ومن المؤكّد أن اليريس تأكد منحصر للتيارات الجديدة فى الرواية ، يتفحص ومودة ، مدركا لامكاناتها وتطلعاتها ، ويمرض فى كتابه الأخير العديد من الفماذج التى تتجه لا الى حكاية قصة بل الى الايحاء بها خارج الأساليب المألوفة ، مما يترلق معه الأدب الروائى المعاصر الى تصوير الوجود الانسانى كما لو كان منعكسا فى مرآة مكسورة . اذ أن الأهم لدى الروائيين المعاصرين وضع العالم المحيط بالانسان موضع التساؤل بدلا من الاكتفاء بمجرد تصويره .

وقد شغل رئيسه - ماريه اليريس فى كتاباته بالتقصى عما يجعل العمل الروائى متفردا . ما الذى يجعل الروائى يتميز عن غيره ؟ أهو « الموضوع » الذى يختاره لأعماله ؟ أهو « الشكل » الذى يفرغ فيه مضامينه وأفكاره ؟ أهى علاقة من نوع ما بين الشكل والمضمون ؟ أم هو غير هذا وذاك ؟

يرى رئيسه ماريه اليريس أن ثمة عمائر يمكن أن تحدث اليك ، وثة عمائر أخرى

تشدو وتغنى . وهذا حال الرواية أيضا ، فهى فن مثل العمارة والشعر . وقد يسأل سائل ماهذا الشدو ؟ ماهذا الغناء الذى تتلقاه الروح من وقوفها أمام نصب أثرى أو سماعها لقصيدة من الشعر أو قراءتها لعمل روايتى ؟ . ويقول أن الأمر هنا لا يختلف عن الاقتتال الذى نعدته فى النفس السيمفونية السابعة لبيتهوفن مثلا . ولا يعتمد هذا الأمر فى حدوده على المادة المستخدمة ، سواء كانت حجرا أو نفا أو كلمات ، بقدر مايعتمد على إيقاع تتلقاه من خالق العمل الفنى . أو بعبارة أخرى يعتمد على كيفية ترتيبه لتلك المادة المستخدمة . وما من فارق يذكر فى هذا المقام بين الرواية والشعر ، فالرواية فى نظر اليريس قصيدة مقروءة ، أو هكذا يجب أن تكون . أن الشاعر يستخدم الكلمات المستعملة كل يوم ، لكنه يجمعها على نحو خاص يضفى عليها رونقا جديدا . ويتوصل بذلك التعبير عما تعجز عنه اللغة الشائعة . فالشاعر يعمل نفوذ على الكلمات محققا من خلال مؤابها وتنايها الإيقاع الذى ينشده . وينور عندئذ السؤال بالنسبة للرواية . . .

الا يمكن محاولة أضفاء إيقاع من نوع ما أيضا لا على كلمات وعبارات فحسب بل على صفحات ناعلمها ؟ على مواقف . . . ومشاهد . . . وأحداث متلاحقة ؟ إن الروائى اذ يفعل ذلك انما « يؤلف » نوعا من السيمفونية تتكون مادتها لا من نغمات بل من مواقف وأحداث ومشاهد . ومثل الموسيقى فإن الرواية انما هى عملية افتتاح مطلق ، والزمن الروائى فى كثير من الأحيان هو الشخصية الوحيدة .

هل يفهم من ذلك أن « العميقة الروائية » هى تنسيق موسيقى لمادة من الأحداث والمواقف ؟ . ومن ثم اذا كان ثمة « فن موسيقى » يدرس ألا يمكن أن يوجد « فن للرواية » تلقى قواعده ؟ يوجد ذلك الفن - عند اليريس - مثلما توجد دراسة طيبة للرسم أو الغناء . أن تأليف رواية فن يمكن أن تتعلمه مثلما يمكن أن يتعلم الصحافة كل طالب نجيب فى القسم الصحافة بالمعاهد والكليات . ومع ذلك فكما أنه لا تكفى فى الموسيقى والتصوير هذه التدريبات المدرسية عادة لتأليف عمل فنى ممتاز ، فإن الرواية مهما احتفت صيفا نموذجية متقنة لا يمكن أن تكون بهذه الصيغ مؤكدة التأثير دوما لأن الأعمال الروائية فى نهاية الأمر لا قياس فيها .

وإذا تساءلنا عن السبب في ذلك فستجد أن القيمة الفنية لعمل روائي كبير لا ترجع إلى الموضوع المتكلم عنه . . بل ترجع على الأخص إلى التراء والقوة والإصالة في التشو الروائي .
أن نجاح العمل الروائي لا يعتمد على موضوعاته بل على اللعب الفني بهذه الموضوعات . . على المهارة في إيجاد المعادلة بين مقومات ليس لها في حد ذاتها أهمية خاصة بها . . كل ما في الأمر أن هذه المعادلة ليس بالإمكان أن توجد إلا بهذه المقومات وابتدأ عليها . . أن نجاح الرواية لا يتوقف إلا على كمالها . . ولكن بتلك المقومات وحدها لا يمكن أن يتحقق ذلك الكمال .
 أن كل رواية كبيرة مدينة بنجاحها إلى «صياغة» ولكن لا توجد «صياغة موحدة» للرواية بصفة عامة . . لا توجد صياغة حسابية محددة حتمية ، فإن الصياغات تختلف باختلاف الحالات ، ولكل حالة صياغة خاصة بها ، قلنا تصلح لغيرها . .

ويختلف القانون الفني في هذا المقام عن القوانين الفيزيائية . . إن قانون الجاذبية مثلا لا يتغير إيا كان الجسم الهارى إلى الأرض . . أما معادلة الإيقاع الروائي إلى التشو الروائي فيبدو أنها في كل مرة معادلة جديدة بالنسبة لكل موضوع معالج ، وبالنسبة لكل روائي خلاق يتناول ذلك الموضوع . والسبب في ذلك واضح كل الوضوح . . أن العوامل أو المؤثرات في الفيزياء محدودة . . ثلاثة أو أربعة . . أما في الخلق الفني فهي غير محدودة . . هناك آلاف العوامل . . ومصدقا على ذلك ليست الأعمال الروائية الكبيرة كلها من مذهب أدبي واحد . . فليست « الواقعية » مثلا هي تبع كل الأعمال الروائية الكبيرة . . وكما أن أصالة كل من باخ وموزارت وبيتهوفن ولابجر وديبوسي أمر غير متكرر في مجال الموسيقى رغم أنه قد يوجد من يفضل أحدهم على الآخر أو قد لا يرضى عنه بديلا . . كذلك فإنه على الرغم من أن « الأب جوريو » لبزرك و « الحرب والسلام » لتولستوي و « الأبله » لستوفسكي و « الموضوع الإنساني » لمارو هي أعمال أصبح لا يتطرق الشك إلى صحتها الروائية ، فإن بالإمكان أن يفضل البعض « الأب جوريو » عليها جميعا ، بينما يفضل البعض الآخر « الحرب والسلام » أو غيرها .

ولعل السبب في ذلك أن اعتبار الرواية « تكوينا » ليس معناه إفرانها من المضمون .

فإن موهبة الكتساب الروائية عند كل روائي مرتبطه بالمادة التي تعالج أوتق ارتباط . . أن هنري ماتيس يبدو رائعا عندما يعالج الزهور في لوحاته ، ويبدو جودج روه رائعا بدوره عندما يصور الوجوه المعذبة التي يمزق الألم قسماتها . . ولكن إذا طالبت ماتيس أن يصور لك وجوها معذبة أو على العكس عهدت إلى روه أن يصور زهورا تدية في إناء أمام نافذة مفتوحة . . فلن تتوافر لدى كل منهما موهبة التكوين التي كانت لهما ، ومن ثم ستخلو أعمال كل منهما من جيشان العاطفة وحرارة الإيقاع . . وبالمثل فمن غير المتصور أن تتطلب من بلزرك ريبورتاجا ميتافيزيقيا عن الثورة الصينية أو الحرب الأهلية الأسبانية ولا من مالرو أن يكتب ذكريات زوجين عن حياتهما الزوجية ، فلكل من الكاتبين الروائيين الكبيرين موضوعه الذي تفرد به .

الا يمكن بذلك أن نحل المشكلة الحاطة ، مشكلة المادة أو « المضمون » ، من العمل الروائي كما أمكن حلها من الفنون التشكيلية ، وبذلك نقول أن قيمة العمل الروائي ليست بموضوعه أو بالمادة التي يعالجها ؟ يرى البريس أن قيمة العمل الروائي ليست حقا بموضوعه أو بالمادة التي يعالجها . . على أنه يفسر هذا الموضوع . . بغير هذه المادة . . ما كان بالإمكان أن يكون العمل الروائي ما هو عليه . . أن الفن الروائي ليس في الموضوع . . ولكنه يوجد معتمدا على الموضوع . . وذلك لأن الفنان هو أيضا من عرف كيف يختار موضوعه . . ومن ثم لا يمكن أن تفصل بين الفن الروائي وموضوعه . . أن أكثر الروايات اقتدارا وحكمة . . تنهار عند القراءة الثانية إذا لم يكن المؤلف قد عالج الموضوع الذي تفرد به . . ويجدر أن نلاحظ أن أكثر الصفحات دقة وواقعية لن تعدو أن تكون « وثيقة » وليست رواية . . إذا لم يعثر مؤلفها على إيقاع يحيل العمل إلى أكثر من مجرد تقرير محكم الصنع . . أن « الإيقاع » هو الخاصية المميزة للفن . . لكل فن . . هذا الإيقاع لا يمكن مع ذلك أن يبتدع . . أن يتجسد إلا من خلال شروط هي في كل مرة متفردة ومحددة تماما . . أننا لن نجد مثلا إيقاع « الحرب والسلام » في أي عمل روائي آخر . .

يشدوها يجب أن تتعدى الرواية موضوعها في النهاية . . رغم أن هذا الموضوع لازم لها .
أن الرواية - التي هي من بين كل الفنون أكثرها

شبهها بالحياة - لا توجد حقا الا اذا كانت الصورة التي تقدمها تنتج عن عدم انصياح عنيد لها .. ان « الأب جوريو » ليست مجرد دراسة اجتماعية و « الجريمة والعقاب » ليست استقصاء لمجرد حادثة عادية .. و « مذكرات قسيس قرية » هي أبعد ما تكون عن أن تكون مذكرات قسيس قرية .. تماما كما أن لوحة لماتيس هي شيء آخر غير الوصف الدقيق لانا زهور .

اذن ففي كل فن روائي خالد عنصران .. **المبغرية واللامعة** .. وليس بالامكان الفصل بين الاثنين .. اذ لا يستطيع الروائي أن يصنع عملا فنيا جديرا بالاعتبار الا من خلال مادته الخاصة به . على أن القارئ أيضا يخضع لاغراء مزدوج - فهو وإن كان يحب أن يقرأ رواية مثقفة يشده اليها إيقاعها واتساقها وتوازنها ، يشبه في ذلك الروائي الذي قد يفضل بعض الموضوعات الروائية .. بعض المواد الانسانية .. فهناك من هم هواة الرواية الخيالية ، ومن هم هواة الرواية الاجتماعية ، ومن هم هواة الرواية النفسية . وهناك من ناحية أخرى من يهوى الأسلوب السردى والبعض يفضل الأسلوب التأمل أو الجدل ، بل هناك أيضا من يهوى نهج الرواية البوليسية .. من هذا نلاحظ تنوع الأمزجة ، فهل يعني هذا تعدد قيام نظرية عامة للرواية ؟ ان كل هذا التنوع في الأمزجة والميول سواء بالنسبة للقراء أو المؤلفين لا ينفي وجوب الاعتراف بفن مستقل عن الأمزجة والميول الشخصية .. لذا نعجب بالاستاذية التي يمالج بها روبينز موضوع الجياد أو موضوع الجسد الانثوي مثلا .. هذا على الرغم من أنه قد لا تستهويني في الواقع الجياد أو النساء ثقيات الأرداف .. لماذا اذن نعجب بلوحات روبينز ؟ لانا في الحقيقة لا نرى هذه الأشياء في لوحات روبينز ، بل نرى فحسب ألوانا وخطوطا وإيقاعا .. ان روبينز في النهاية لا يمس قلوبنا بموضوعاته بل بحركة محتدمة متאיحة بالعاطفة .. بموسيقية تتعدى الموضوع على نحو ما .. واذا انتقلنا الى مجال الفن الروائي

فقد تستهويني « جحر الحيات » لغرسوا موريك دون أن تحب العواطف القاسية الملتوية التي تزدهم بها . وقد تنفوق « الأمل » دون أن تحب في الواقع طلاقات الرصاص الذي يدوى في جنبات رواية أندريه مالرو .. شأننا في ذلك شأن من يقرأ عن عملية تفجير نووي دون أن يتمنى يوما أن يشترك في هذه العملية .

وهكذا يجد القارئ بين دفتي العمل الروائي عنصرين : **عنصر الميل الشخصي** الى هذا النوع أو ذاك من الموضوعات والأساليب .. وهذه جاذبية عارضة ظاهرية مرتبطة بمزاجه وتكوينه الثقافي .. و**عنصر الاقتان أو الاستحواذ الذي يمارسه العمل الروائي الذي وجد إيقاعه** .. وهذا العنصر المعاييد على خلاف العنصر السابق يمكن وحده من إقامة تعريف ممتاز للرواية .

يجدر بنا أن نبين اذن مقومات هذا العنصر عنصر الاقتان والاستحواذ . ان استمتاعنا بعمل روائي أصلا ينبع من قدرة الروائي على « **احكام القول** » .. أو بعبارة أخرى على « **دقة الصياغة** » .. ولا يعني بعد ذلك كثيرا ان الحقائق التي يستجلبها الروائي تتعارض مع ما يستجلبه غيره .. ان **ستندال وبرنانوس** متناقضان ومع ذلك يجمع بينهما « **احكام الصنعة الروائية** » يمكننا أن نجد عند كل منهما وجهة نظر الى الحقيقة مقابرة لوجهة نظر الآخر .. ومع هذا لا تكف عن أن نفتن بروايات كل منهما ، وتستحوذ علينا أعمالهما . وذلك لأن الرواية المتفردة انما تفرض وجودها بفضل خصيصة التوافق بين ما أريد التعبير عنه وبين الوسائل المستخدمة له . ويمكن أن نعرف الرواية بأنها « **انطباع شخصي عن الحياة** » وهذا ما تنحدر عنه قيمة العمل الروائي بقدر عمق وكثافة الانطباعات التي تحققت لحائق الرواية . ويمكن أن نرى من ذلك أن قوة العمل لا تكمن في الموضوع ولا في الأفكار ولا في التكنيك المستخدم ، بل في « **التسلو المنضبط الموفق** » الذي عاش به

الموضوع وصبت فيه الافكار وحرك به التفكير .
ان العمل الروائي الكبير انما يتأكد بهذا
الانضباط . . وهذا الانضباط هو الذى يحدد
عظمته . . وهناك عبارة لحيته يقول فيها : ((ان
الرواية ملحمة ذاتية يلقي فيها الكاتب حرية
رسم العالم على طريقته . والمهم فى الامر هو
معرفة هنل للكاتب طريقة خاصة ، اما الباقى
فنستحضر عن ذلك نقلاً)) .

الواقف التام بين التصور والتنفيد . . .

هكذا كل ما يكفي لتحقيق عمل روائي كبير ، عند
البريس ؟ ان العمل الروائي انما يولد أيضا
من انسجام موفق بين خالق وموضوع . .
ويبدو أن الأمر يتعلق هنا بالوهية . . وليس
نتيجة لمجرد مصادفة . . ان الخيال السحي
الصارم معا لدى دانييل دي فو كان تماما
ما احتاجه الأمر عام ١٧١٩ لاعطاء شكل متقن
لفنسة روبنسون كروزو . . فلو كانت النزعة
الاحلاقية قد زادت قليلا لأصبح الكتاب مملا . .
ولو كان الخيال قد زاد قليلا لأصبح سوقيا
ولا جدوى منه . . ولاضحت الرواية مجرد متاعبة
لفسافات روبنسون كروزو فحسب . ان لكل
كاتب تقدير موضوعا يمكن أن يصنع منه عملا
روائيا لا يبارى ، فقد وجدت رفاة حسه وخياله
وحصيلته اللغوية وأدواته التعبيرية - كلها
في وقت مبكرا لهذا الموضوع . . وكثيرون
لا يجنون موضوعهم . . فيظلون يدورون حوله
. . أو يصنعون على كواهلهم غيره . . بينما قد
كانوا يمتدحون على الخيال والكلام الذي
يستخدمونه . . لا يحسنه لعدائه الخلفه . .
وليس عن الأهوائية عرابية طالما أن كل كاتب أراد
أو لم يرد يبحث عن ذلك . . ويجب إذن على كل
كاتب أن يبحث عن موضوعه ، وأن يتشبع به . .
ففيه أسئلته وبفأوه . ان كل شيء يجري كما في
التحليل النفسي حيث على كل فرد أن يبحث عن
مأساة طموحته التي هي أول الطريق الى عقدته
الغسية . . ولكن الكاتب ليس محتاجا الى
تحليل نفسي في بحث عن موضوعه ادى
ولد له ، وليس استخدام هذا الاصطلاح هنا
الا من قبيل المجاز ، لأن الهدف الروائي لدى
الكاتب ليس سرا عائضا في متاهات العقل
الباطن ، ولا هو لفز مفروض من الآلهة عليه أن
يفضه . . على أنه نظرا لتعدد الشخصية الانسانية
ايضا قد لا يكون من السهل أن تحدد بدقة
ماهو الموضوع الذي يعق وقدرة كاتب ، وما اذا
كان سيتاح له أن يصل الى اكتشاف ذلك الموضوع
في أعماقه . . وكثيرا ماتلعب الصدفة دورها في
السماح للبعض بهذا الاكتشاف دون عمد . . على

العودة الى قراءتها . أما بالنسبة لنوع الثانى فانها لن تقرأ أول الأمر الا من متخصص أو من ذواقه ، ولكن ستعاود قراءتها كثيرا فيما بعد ، والفارق بين النوعين بطبيعة الحال سيظل شعرة واحدة . بل ان أعمال هومر وس ورايبليه وهوجو وتولستوى أصبحت تنتمى الآن الى النوعين معا . ومع ذلك فان الشقة بين المثليين الروائيين واسعة . بين ادعاء طموح وملاطفة سوقية . وعلى مدارسنا وجامعاتنا مهمة تحبيب القراء فى الصنف الثانى من الاعمال الروائية . وهو الصنف الوحيد الجدير بالاكبار . وذلك بالقراءة الواعية والدراسة والمناقشة والتعرف على الظروف النفسية والاجتماعية والتاريخية التى كتبت فيها . وبذلك يمكن رفع الاحساس الاستيقظى بحق لدى الأجيال المقبلة . ان قراءة أعمال الأساطين تحتاج كى تقرأ وتستوعب الى نوع من الردة ونهب الروتينات والعادات المسطرة على الفكر والحواس . ومن ثم ينتزع القارئ من عالم الثروة الضيق . ومن ناحية التكنولوجيا الحديثة . ومن ناحية الأصل وهو المدونة ، الى تعرض أكثر لطموحا وانحرافا عن الدرب المطروق .

وهكذا يمكن أن نعرف الرواية الحديثة بأنها خلق أدبى يستخدم الحكاية للتعبير عن أشياء غيرها . ومثل كل صور التعبير الأدبى والفنى فان الرواية اليوم متدرجة على العديد من المستويات التى تميز حضارتنا . ولم يكن بين راسين وأى فلاح غير متعلم فى القرن السابع عشر سوى مستوى أو مستويين . أما الآن فربما وجد سبع أو ثمانى مستويات تنعكس مطالبها الثقافية على الحقل الروائى . ولا زالت الرواية الحديثة قادرة لحسن الحظ على اللعب على كل المستويات . لاشك أن هذا الأمر قد انعكس على حقل الرواية مما صعب من الادلاء بتعريف شاف لها . مثلما هو صعب أن نعرف الموسيقى اليوم لتراوحها بين مجرد الطفولة أو الأغنية القصيرة وبين المقطوعات البوليغونية معقدة

انه يجدر أن نشير فى هذا المقام أيضا الى أن كثيرا من الروائيين الذين اكتسبوا شهرة طيبة لا يكونون قد وجدوا موضوعهم الا على وجه القريب فحسب . ولا يعيهم سوى أنهم يمضون قاتميين بهذا الموضوع التقريبي الذى يكتفيهم لرواج بضاعتهم . أما اذا كان الكاتب أكثر اصرارا أو كان أكثر حفا فوجد نفسه وازداد اقتربا والتصاقا بما هو أكثر صوابا ، فانه سيكتب عملا كبيرا قد لا يلقى الاعتراف به توا رغم مافيه من احكام التعبير . على أن احكام التعبير الذى نعنيه لا يتعلق باللغة المستخدمة ولا بسلسلة القصة الروية . وانما نعني به أن الصوت الذى يحكى القصة سيكون مؤثرا صافيا مغنا بلا حجج .

ان النوافق التام بين المرء وكلامه فى الحياة نادر . ولم يكن له وجود الا عند بعض السطاء المختارين ، بعض الحكماء الراهدين ، بعض الفلاسفة . وليس بمسحوب أن نؤكد لأمر بالمثل فى الادب . ان الرواية عجايبها . بما سأكد وسعق من عجايبها . ذلك العدد الضخم من الكتب المبدجة بمهارة وفرة وحسن نية . ان القيمة الفنية للأعمال الروائية الحقة ليست فى أنها امتداد للروايات التى نغمر الأسواق فى عصرها بل على العكس فى أنها رفض لهذه الأعمال الرائجة . ان الأعمال الروائية الحقة ليست أعمالا ناجحة فى حينها بالضرورة ، بل هى : على العكس أعمال يعوزها الرواج والاضواء السلطوية . واذا نظرنا الى النتاج الروائى فسنجد من الأعمال الروائية ما هو رواية تسليه ، أو وثيقة تسجيلية ، أو مفامرة معيشة . وهذه الأعمال تجلب للقارئ فى شكل بهيج منسق سهل الهضم مادة سيجدها بصورة أكثر وفرة وانحطاطا على صفحات الجرائد والمجلات . وسنجد من الأعمال الروائية أيضا ما هو محاولة للخلق المطلق تخرج عن الخط المألوف ، محاولة ملحة وذات اصرار وسيادة ، مثل قصيدة أو سيمفونية صعبة . وبالنسبة للنوع الأول من الكتب ستقرأ بحماسة ، ولكن لن يلبث أن تقل

لا تكتفى الرواية بهذا الابتكار الذي نجده عند رابليه أيضا ، فهي ضرب من التعبير بعش على كل ما ليس رواية بحسب . ولهذا سمحت الرواية الحديثة لنفسها بلا توقف عن مطامع جديدة وحقول جديدة . قبل كل شيء .

في كتابات فيرجيل نلتقي بأقصوصة أسطورية ذات دلالة رمزية . . . إنها قصة روميو راعي قطعان البحر . . . هذا العجور حارس المسوح غير البشرية كان يعرف بحسبه خفايا القدر وأسرار الآلهة والبشر ، ولكنه ما كان يبوح بها إلا إذا أكره على ذلك . كان يحب اللجوء إلى الحيلة والانقضاض عليه وتكبيله . . . لكنه ما كان يتكلم رغم ذلك ، وحتى في الأغلال كان يتلوى في سورة غضبية متحولا إلى حريق ، إلى وحش ، إلى تنين ، إلى ينبور وطوفان ، فإذا ما أسقط في يده وضغ وأجاب على ما يوجه إليه من سؤال . . . وهذا شأن الرواية الحديثة . . .

فقد أخذت على عاتقها طوال قرن ونصف من الزمان من التطور أن تستوعب كل أسرار الخلق والظواهر . . . إلا أنها لا تلبث مستشعرة العجز عن التعبير عن السر الكبير أن تتناثر وتتبشر ما أن بعدد أننا قد أمسكنا بها . . . لا إلى نار أو بحر ، . . . كما في الأسطورة . . . بل إلى دراسة سيكولوجية « إلى «مقالة أدبية» . . . إلى «لفظ أو إلى معادلة لكم غير معقول» . . . أن روايتها الحديثة لا تريد أن تكون مجرد تسكك أدبي بل ثروة من الصور المألوفة والمتنافضة معا ، والمتغيرة على الدوام . ويمكننا أن نعرف هذه الرؤية إذن على ضوء أسطورة

بروتيه بأنها صوت يبدأ بالحكاية ليضي فيعبر عن كل ما ليس في حد ذاته حكاية . . . تماما مثل بروتيه الذي كان بالأكراه يدل لمن عرفوا كيف خبروه بالنبؤات والأسرار ولكن مع ذلك فإن الرواية في عصرنا لا تستمد قيمتها من موضوعها . . . وإنما سمح سحرها وحداثتها من كونها أسطورة . . . فإن الأسطورة سمح على الحياة وعلى الأسرار وراء الحياة . . . على الواقع وما بعد الواقع . . . إنها تستطيع أن تقول كل شيء بشأن لاشيء . . . ويمكن أن يثور التساؤل إذن . . .

أين خاصيتها ؟ أين قيمتها ؟ وبأي معيار . . . مهما كان اعوجاجه . . . يمكننا الحكم عليها ؟ إن امتياز رواية في نظر البريسي إنما يكمن بلا شك في قوة الرؤية التي تعرضها . . . وشدة الإيمان بها . . . أو بعبارة أو جز في ذلك الصوت الذي يشلو بها .

المراكيب . . . انفسا نجد الرواية الحديثة موزعة اغلب بين صريفا الأصل وبين كل ما تانقت إليه وحملت به خارج تطلعاتها الأولى . . . إن كل رواية معاصرة . . . أو على الأقل الأعمال الطموح منها والتي تستحق وحدها الالتفات إليها . . . نجدها صراعا بين أبسط مطالبها وهو أن تكون « حكاية » وبين التوايا التي تستهدف الترامها أو حتى أحداث انقلاب فيها وتطوير الحكاية البسيطة التي كانت في البداية .

قليل هم الروائيون الذين يعترفون صراحة اليوم أنهم يريدون أن يظلوا مثل سلفهم البعيد بوكاشيو . . . أو سلفهم القريب الكسندر دوم . . . يريدون أن يظلوا مجرد رواية . . . يحكون القصة بلا نوايا أخرى . . . ومن هؤلاء سومرست موم الذي كتب يقول مفتخرا : « لم ادع قط أنسى غير مجرد رواية » ودافع عن الحق في أن يكون مجرد قصاص أو روائي . وقد رأى سومرست موم في الرواية أنها عمل أدبي متماسك يحاكي الواقع . . . يتكلم عن أحداث متنوعة وإن كان بينها ترابط . . . وعن أشخاص نابضين بالحياة . . . التقطت صورهم على الطبيعة . ويتبادلون أحاديث مألوفة . . . ما نحن بذلك تقريبا من عريف قيريه النازل بالرواية حكاية خست مكتوبة ثرا يسمى مؤلفها إلى انارة الاهتمام بصوره للمواقف والأحلق أو القرب من المقامرات . . . ومع أن ليس به إلا يهيمهم حصرا للعوامل التي يمكن أن « تثير الاهتمام » فإنه قد لمس على أي حال مالمسه موم فيما يجب أن تكون عليه الرواية الأصلية . . . ألا وهو جذب الاهتمام بمتابعة ما . . . ولكن ليست هذه أيضا وجهة نظر كل أولئك الروائيين الكبار الذين أحسبهم لاسكاربيج الرواية الخالصة ، بلزلا مثلا . وتولستوى أيضا . . . بل وديستوفسكي ؟ لم يكن الروائي الحق من يرصد الواقع بل هو ذلك الذي يعكف على ما يسميه نيتشه « بالفرقة المظلمة » ليخرج عن « الشيء المعيش » .

لا شك أن لدى كل روائي أصيل تلك القدرة على الخيال والابتكار . . . التي تجعل العمل الروائي تجاوزا لمجرد الملاحظة الواقعية وتشبيها لعالم حافل . أجل ، ولكن هذا التراث الابتكاري إنما هو قوة من الطبيعة وليست شكلا لرواية . وعلى ذلك فإن اميل زولا الذي آمن « بالقيمة السوسولوجية » للأدب والرواية لم يكن الاحترام كله لتلك المنحة الطبيعية . . . فله يكن يعتبر كتابة الرواية رياضة ذهنية أو تسليية لا تحتاج لغير المؤهبة والحماسة . . . ومن ثم

سلام

ملك عبد العزيز

حبيبي شعشع الأناء في قلبي
يلوب غيرها حولي
غمامات من الرضوان •
اذوب أنا غماما رائقا ليثا
واسعد اختي فيه
امسح كل دكن من اهامي في حواشيه
وتتمزج الغمامات اللدان البيض تلتهج
وتصعد في مغاني الريح
موشعة بهمسات السكينة وارتوا. الروح

حبيبي سابع حولي
لحونا غضة الترجيع
سموت لها أنا نفعا
ندى اللعن والتوقيع
سموت لها اناغيا
واسبح في مغانيها
سالميني اناغيا
وأهل من حواشيه
واسقها

هتوف هوى •
بالفيا الكلاون وض
ووجدها الهوى لنا
بهيم بهيم منتشيا

ويسبح في مغاني الريح
موشعة الحانيه

بهمسات السكينة وارتوا. الروح •
حبيبي طائر اخضر

يطوف مايطوف في مغاني الريح
ويأتيني مع الفجر الرطيب ندى
وفي قلب الدجى نجما

وفي لفق الهجر غمامة بيضاء •
ويحمل لي طوي الزهر والعشب
فيغرشه على ددي

يههديني على ارجوحة التجوى
ويلقى حبة في القلب اخصبها ببله هوى
فتورق ظلة خضراء. ويانه

تظللنا وترعانا
ونعطينا

سلام النفس والفقران



الرجل الذى يسكن أعلى الميدان!

محفوظ عبد الرحمن



- كيف عرفت اننى هنا ؟؟

فى الاحاطة على صدى السؤال رد على عموص الذى ساد غلافنا - لكنه مع استؤان نظر حوله بتأمل كل شىء وكأنه يستمتع بعينيته وانته وشعبيه معا وهمس

- مكان جميل ..

مررب رئيسى موقعك لست أعرف أنه مكان جميل .. وأنت قد دمنته حتى سمعته فيه سىء حميد بنسبته لى .. ولم تكن أحب ان تحدث فى موضوع آخر غير وصوله الى هذا المكان وعدت أكرر :

- حسن .. ان موافق .. لكسى أريد ان أعرف كيف سوف أحب ان يجدى هذا ؟
وبدا لى ثقيل الظل وهو يزدرد الكلمة :

- رائع ..

لست أحسن به دائما محبدا لكسى ثم أحسن من قدس انه يعين الظل ..
يكورر على الكرسي فى يرس .. لى لأعوز تارة هو لى سبورها ونصورت انه بالهدوء من الممكن أن أستطيع فهمه ..

بحسب الحرسون عليه .. وعلى سقفيه يسامه .. ثم يكن السامه حرسون عاديه ..
كانت أكثر من صاع .. كانت بحيه .. ونوحى بان كلا منهما يعرف الآخر .. وحيل الى ان الجرسون سألوه دون مقدمات :

- سادة ؟؟

اذن فهو يعرف
لو كنت غريفا لا يستطيع أن يعلق شىء ..

مستحب عبده
ذلك اليوم صافيه .. من لى
لى السماء قدس به
شفاها .. أبعد ما يكون عن الواقع ..

- ألم تتأمل الناس من فوق أبدا ؟

أدركت به يبدأ به شطرنج الذى عدسى بها خلال عابلات .. ثم يكن يستعمل طوابى وعساكر وملكا .. لكنه كان يستعمل الكلاب .. وأستلعب عصىه اليانس وتقدمت بأحدى قطع الشطرنج :

- من طائفة ؟

- هليكويتز ..

ودون أن أريد فقدت السيطرة على أعصابى ووقفت صارخا :

- كيف عرفت اننى هنا ؟

انسم .. حب ان أعرف رغم كل شىء .. السامه على قدر كبير من العدوية ..
كان وجهه مثلثا بالحبوبة واشباب .. رغم ان شعره كان أن يعرف فى الناص ناعما ..
- لقد أردتكم .. فوجدتكم .. أنا سعيد لهذا .. هل أنت ضائق بى ؟

جلست .. بالضبط القيت بنفسى على المقعد .. وأنا أقول مجاملا :

- لا .. لا .. طبعاً ..

عاد ينظر الى السماء كأن شيئاً لم يحدث ..

- من طائفة هليكويتز .. أصبح .. من طوره عاديه لى ترى شيئاً .. سنرى لديه كما لو كانت صورة سويك لعب أطفال أو لعب كمرتب .. منظر لا يعزى كبراً ..
من صافره هليكويتز فالامر بحسب .. سنرى .. صاحب بهم سيكويون مغر من أن تدخل الى أعماقهم لكنك ستتراهم على أى حال ..

وضحك ساعتها وردد بطريقة اغماضة :

- مثالي ؟

وعد بأكذ لي فيما بعد - بصوتي الرئيسية كذب خاطئه - وانه لم يكن مناليا على الإطلاق ..

وفي مرة ثانية - ونحن على المنهى أبصت - سدى وهو يتابع اسائرس في الحريق

- ما رايت في السفر الى الخارج ؟

- يعني ..

- ألم تحاول ذلك قريبا ؟؟

ومن الغريب انى كنت أحاول ذلك فى الصباح - وكنت منكما المحاولة -

ومحسب به كان يعرف ذلك من تصديا .. فهم يترنن في كل شيء - وأمام كل الناس خاصة فى المنهى .. لكنه مع ذلك كان معلق جدا - وأثارنى الدور الذى يمشه - فقد بدا لي حد مسمى فراه خلف وقد حارب بغير شخصية ذب مرة فراهه في الصوفه وهو مد معرفة منه شكك عار - ولكن ذلك لم يكن كافيا بالنسبة لي ..

ووجدت ان هناك مردخم .. ورحا من ساكني - وصعدنا الى الدور الأخير - بواب حياه فى احترام .. وعامس المصعد كان ينصر له فى احترام أيضا -



ودخلنا الشقه - وكاننا في بيتنا القديم - .. من فيه - حرصا على راحتي ولم أذهب .. ان شاء الله - بعد كانت غرابة رجل يؤكذ ان شعبه لابد أن تكون غريبة أيضا -

من اصعب وصعبا .. لانه من الصعب ادراك ما فيها خلال وقت قصير - كانت محسبه بالاشياء بطريقة مشبهة لسعينة نعل مداح مهاجرس - وكان ما فيها شتى الدهن سوعه - فمع ذلك ناناها - وصور كلاسكيه ونمايل ورعوييه وكراسي حديثة وسجاده شريره بعد ان نصف اصالة - يكمل بعضها الآخر كسم أسوطي .. كان من الصعب استيعاب كل ذلك دفعة واحدة -

أشار الى باب الشرفة فى رشاقة :

- سترى منظرا رائعا من هنا -

دخلنا اشرفة أعلى العمارات .. صرحة المدها - ونشرت الى أسفل الشبازات الناس .. كان منظرا - كما قال - رائعا -

انحنى لي :

- تنتظر قليلا حتى أعد القهوة - تشربها مضبوطة طبعاً -

واحنى بكي سركى حانف - كيف عرف انى شرب اغيوز مضبوطة - لابد أن له ذاكرة حديدية .. أو انه عرف ذلك من احدى بعداها فى المنهى على أى حال معظم الناس يشربون القهوة مضبوطة -

وشئت تشبه بدا انيكن بعددنى بعد فيه من أصوات وحركة .. كانت تصاعد - أي بحر - بعد غير مفهومة .. لكنها سر الاهتمام - شيء ما اشبه ما يكون بنبع طياه ميدان بدا كما لو كان مكانا صنع منه اطفال العاهة - اسباباب - لى بدت

صحت .

مستنجين !

وهز رأسه في اصرار :

- بل يحدث فعلا .

وفقت :

- انت مشعوذ ودجال .. تريد أن تستغل طيبتى وصادقتى بك .

ابتسم في حزن :

- أبدا .. بل أريدك أن تفهم . أريد أن أخبرك بما يحدث .. ليس من السهل

أن تحكي لكل الناس .

- أنا لا أريد أن أسمعك .

- بل تريد أن تسمعنى .

- أنت تحاول أن تجعلنى العوبة فى يديك .

- بل أريد أن أشرح لك صومى

- اذا كنت كذلك . فقل لى كيف عرفت اننى فى الكازينو ؟؟

رفع كفيه في عجز .. وهماأنا بعد الحديث اسمعل . واحسنى الى الامام حنى

اصبح وجهه كله الى الميدان .. وقجاة خرج عن التأمل وقال لى :

- انظر ! انظر الى هذه السيارة .

وبصر .. سيارة كبيرة ذات لون قرمى غير مألوف .

فلم

- لى .

- لا

يعودها

يحدث بسبب

حادثة

وربما

أحسست

البعث

وقمت وامسكت بشيابه :

- أنت مجنون !

وقف وقال فى تعجب :

- ولم ؟

- أنت دجال !

ابتسم ابتسامة مرهقة .

قلت :

- أنا لا أريد أن أرى هذه الحرافات .. العلم ضد هذا .. المنطق ضد هذا ..

ان ما حدث مجرد صدفة .

٥

دخلت من الشرفة وهو يتبعنى وفى طريقى الى خارج الشقة قال لى :

- لم تقل لى رأيك فى الشقة ؟

- فظنعة ..

لم يظهر عليه انه غضب :

- ذلك لانك لم تتأملها جيدا .

مسح عرقه بمنديل . وأشار الى الحائط :

- رأيت هذه الصور ؟

فكلهم مشدوه

كأن ماء النيل لم ينش عروقهم ولم يفسل مراراً بدنا

وفي الظهيرة التي تنعم في إسارها حناجر الأموات

يمضي بنا الحديث ناعم الصدى مزيئا

تختلط الأصوات

الصوت الأول : مدّ علينا الكفنا

الصوت الثاني : مادامت الشفاه لا تنطق

والقلوب لا تتحقق

والميمون لا ترى

فما انتهى بهم

الصوت الثالث : لا طرفة عين أرى

لكنه . . . وأأسفا . . . يستط من جديد

أصواتكم شتى

والريح لا تهتم

بنير صوت الدم

يا أيها الموقى

يوغل في ظلمتها المدينة المنخورة

تُسبِعنا كرها

تنقل المدى إلى أعماقنا المقهورة

حينئذ نهرب من خوفٍ إلى خوفٍ ومن متعٍ إلى متعٍ



افنيه جوال حزين

حسن توفيق

(١)

المدن التي نراها في الخيال حاله

ليست هنا . . . ليست هنا

فاسقنظروا يا أيها الأموات . . . سمو و زو . . . بلد . . . آتاه

اسعوا إليها . . . إليها

وأنسندوا . . . من معاصف شعر

رحلتنا مجهدة . . . في الريح والطر

(٢)

ما هذه المدينة التي تخونحت طويلا ؟

ما بلها تدفع في أوردتي خوفاً وبيلا ؟

• • •

عند انبثاق النور في الشوارع المكتنفة

رأيهم يبدون في ملامح الأموات . . . كان الزمن المشبوه

يلهو بهم . . . يجعلهم أسرى الفلال الفظه

تنخر في أعماقهم . . . وهم يحسون بها ولكن لا يحركون ساكنا



☐

☐

☐

• • •

بمضي بنا الحديث ناعمَ الصدى مزيتنا

النصرت الأول : مُدِّ عَلَيْنَا الْكُفَّاءُ

والقلوب لا تحقق

فما الذى بهم ؟ ! إن عمرنا مديد

لكنه... وأما... يقطع من الجذع

والريح لا تهم

يا أيها الموتى

● ● ●

نَشِيعْنَا كَرَهَا

حیثُ شہرُ من خوفُ إلى خوف ومن مقہی إلى مقہی

نحاول الخروج من جلودنا المظلمة
 فنهتدي للكأس واليأس واللبكاه
 ونشق النوم بقرب الجيف المعطر
 ويا لمن الضياء

يا حمرنا على مدينه
 يسوسها الشرطي والقواد والتاجر
 ويسقط الثائر
 مبعثرا في ليلها المنبت أشجار الضيفه



ما قد أصبحت اذنيه

مدينة أخرى .. وبامت في غلام موحد زاهر

(٣)

أرحل في أريج وفي النص

مدينة ثانية يحملني الجوع اليها
 لكنها شاحبة الميون والبيوت
 ومجهداً أبكى لديها
 يبكي معي السكوت

في أفتها كان شروق الشمس رائعا



وكانت الأمواج في خليجها خيول

أعرافها ترفعها الريح لكي تحول

بين الذين يحملون النور دامعاً

وينضحون الملح والبغضاء والمقتا

وحينما ينتظرون

أن يجدوا الوقت

لكي يُحبوا أو يُحَبُّوا في سلام في سكون

تجذبهم أذرة البغضاء للقيعان

يتقلهم ظل الجنون

ويختفون .. يختفون

في زمن النسيان



أواه يا مدينة الجود والكلام ولا شبح والسمي

ما أنصَ الذّاكرة التي نعى أن التمر

لفاً على نافذة الحب خيوطاً للسر

وغازل الفلأ

وحينما أوى إلى فراشه الصغير

اخترقت جيئته رصاصةً معربه

فاخترقت نافذة .. وماجت الأصدا عبر السحب المبدده

تقول : « لن تسير

من يومها والنور دامع هنا .. من يومها يحملني الجوع إليك

ومجهداً أُنكى دبك
 يسكى معى السكوت
 دةِ ياشحة العيون والبيوت
 أضاعكِ الأمواتُ فى المدينة الأُولى
 وخلفوا بابكِ مطروفاً ومذهولاً
 (٤)

فى الريح والمطر
 تلوح من بعيد
 مدسة تالئة تنهس والعبيد
 فى نورا والأفكار واشهر

فى المدينة . . .
 من . . .
 أى . . .
 ومن ترى يهدد الحبيبه
 ويجعل العبيد أحراراً ؟
 مَنْ يَأْتُرَى يَهْدُمُ بِالْعَوْلِ أَسْوَاراً ؟

.....

الريح لا تنهم
 بعير صوت أدم
 بعير صوت الدم
 الريح لا تنهم



الصوت الأول : مدينة واهية يهبطها التلق

الصوت الثاني : لا .. فاقشع الضئينة النارية

الصوت الأول : ابني هنا احترق

الصوت الثاني : ابني أيا ايضاً هوى في دون غدر طويح نازبه

الصوت الثالث : اقتسموها .. إنها لكم جميعاً

وانجمعوا أمانكم .. ودا .. رية

.....

تختلط الأصوات مرةً أخرى لكى أمضى

أتبع كوكب الرفض

(٥)

ARCHIVE

الكلمة التى أقولها لكم كالجثة المتطعنه

فان تكن رائحة الجثة في جليتك تثير أعصابكم

فهل ترى يثير إعجابكم

أن تنظروا الى أعافكم ولم تزل تبدو كالجثث المتعنه ؟

استيقظوا يا أيها الأموات واسموا في زوايا المدن القامه

اسموا إليها .. إنها لنا

فالمدن التى نراها في انجيل حاله

ليست هنا .. ليست هنا

.....

الزيارة



فرانسوا تورليسيه
الحائز على جائزة "فيمينا"
الادبية لعام ١٩٧٠
ترجمة: لميلى الطحان

من هو فرانسیسوا توریسیمیه ؟

الفراسينيا مؤسسية أو - كما هي المفهوم، الذي حصل عليه من خلال عمله في جامعة موسكو في عام 1970، وهي الأحداث التي هي في تلك الأيام.

وقد وصف بورنبرغ الرواية بأنها "أحد الروايات بقوله : (الابا بنسفر بعد قراءة رواية (الإضراب) التي في ذلك عمل كبير أعمال جينسنس) لا خلاف أن هذه دراسة طويلة وحادة ، فهي تقول بنصها كل ما نريد به " - "لأنه لا خلاف أن هذا العمل هو الذي يفسد في صدق روايته عن السمور الدفني في أعمال الإنسان . هذا بالإضافة إلى الأسلوب الرقيق المرب الذي يسهب في الكثير من عشاق الإياب . ولعل هذه المميزات جميعاً التي سبب بها رواية (الإضراب) لغرائسها موريسيه هي أهم ما سبب به الإياب (الفتنة) .

والواقع ان الغاية لادب فراسوا نورسنه تصادف شعورا غنيا ، هو مريح من القدر والحدود في وقت واحد ، القدر بالنسبة للكتاب وقدره ، والقدر من الموضوع الذي سألته في السجل الذي يعطاه . غير ان المادة الإنسانية التي نجحها الكتاب ومعالجتها ، فضلا عن أسلوبه الكلاسيكي الواضح الفهارة المتسابق البناء ، مستطرا كما اضطرب معظم الثغرات الفرسي الى الاعتراف به كواحد من ألم كتاب حيله .

بقول (شورسبیہ) علی خلاف روایت (الاصحاب) :

كتب اود ان اشرح حاله في العلاب الى الاستطیع ان يحرم بانسارها ، وان كانت شخصیه «نوبوا ماجلان»
موجوده ، وحاله لسب حاله فردیه . فهو كمثل ارواحی عكس صورته لنفسه لك الفقه في الشخصیة العظمیة ،
دوی البواب المساء ، الذي يقومون بادهاء اعمالهم متشاعوم في اله بادهاء عملها ، وهذا بعينه هو مايجعل المجموع
يميل الى رفض أي نقد يمكن ان يصدر عنهم .

في هذا وصف بغداد الفرسية رواية (الأصراب) بأنها رواية داب "قصة بالغة" ، ويطروا إليها على أنها "مشاية (الدعوى اتهام)" يمكن أن توجه إلى طبقه بعضها من طبقات المجتمع .

وأخيراً فإن توريستيه ممتاز في القدرات ما تتميز بها الطبقة العصرية ، لكنه يعرف كيف يوازي بذكائه بين الأدلة والاحتمال ، والسبب في إخفائه إلى عرضها ، بازاء لغزها ، من بعد نفسه بنفسه وتلقاه الحل أو العلاج . وهذه القصة العصرية «التاريخ» مودع لأدب هذا الأدب ، بنقلها مرجع في مجلة «الصحافة لير» ليكون قراءة ليست واضحة ولكنها غامضة للتلخيص الأدبية عند توريستيه .



ما احدى استطاع ان اعيد
ذلك بطريقه لا شعوريه
الذاكرة ؟

.. داب يوم سبب ان
سبب ان هذا الدول في درسي
قد اصبح كالذي يقف زحام الذكريات اعديه اسي لا بعد ان يكون دائما رجلا
حياتي !

... كما تسير على صريق محاذ مساحات خضراء ، ويدور ان نعه تفكير
- لدى الحاكم او الوزير - كان يدور حول القصب ، عنب ، يدخل الى انكم يعرفونهم
اهم صفة البقع السوداء ، .. وقت انساب الدس حذوا الشبح صاحت عد
جعل احبب ارفص ، فهي امضت عينا عندما لا سحر الامو على ما برام نعه
استفكر فورا الى قطع بعض الاشجار لاند ان يكون عدا ما سمويه باستفله .

... وسرعان ما تم لخص من استجاب خريجه دفعه حسي نسي شح من بعد
هذا ملك لعره الصقراء التي تيسر عدا لقد دعب افرح اسحر انصوعه
في الحناق ، واعطاها الشتاء لونا يميل الى الحمرة .

.. قالت « لويز » يجب ان تعرف ان « جون » ما كان يجرؤ على التحدث معك
في ذلك ، فانت تعرفه ...

- على الرغم من ذلك ، لم يكن يبدو سعيدا بفكره الزياره هذه ؟
- اووه ، حقا : اغلب الظن انه يفضل عدم التفكير في اي شئ . قد تضايقه .
(أصبحت « لويز » أكثر حيوية ، تؤدي دورها - كزوجة - بقلب مفتوح - لقد

صارت بفكر شك (مدام جون) - زوجة الابن ، الابن الاكبر - ابا سحر حصوها
على بعض اشرف معنى ، السرف في الحياة . كم عى يقينه هذه الكفمة اعر
« النظام » اذن ؟ ام هي نمومة الوجوه والعبارات المعسولة ؟ اليس هذا كذبي ؟

- ان صديقتي دقيقة . انها بعدد ان الحياة تسير دائما بطريقة واحدة . لقد
أساء والد (جون) فهم كلامك . لا تقل ان ذلك سبجة حكاية قديمة . فليست عندهم
حكايات قديمة . او قل لا يوجد سي ، من ذلك . افهم ما اريد قوله ؟

(لقد دارت على عرشونى حبيب يقسم (جون) اننا نسير حداث وحية الشجة
بحية روحى مكنى ذلك ما سبها من مفاصل حدة . يبدو ذلك نكسا من حركاتها
يسير ذلك من سمات الرحلات انصيربه بين الامر الصديقه . « حذ زوجى معك .
اسرق انا زوجيك » . وحب اسعه شمس يكون الجو ملاع بالعرف الخفاق الى
قد لا سر . والى لا يخاف بدا بقولها حبسا يكون حول مائه بضم القيد من
الأفراد .

- من الطبيعى ان لا يقول لك جون ان . ان . سيكون هنا .

- « آن » هنا في « لوسان » ؟

- سيعفى قاسه نام مع اسبه . ولا اعرف اس واحد روحا لا . قد يكون في
لبنان . . . في نيويورك . أنت تعرفه أنه . . .

(فياب صغيرا يسافر ازواجهن . امهات صغيرا . امهات - موب الاحلام الجميله .
ورعساب الصبوب الخفيه . ونطراب الفصول النهمه . انى لابين بصلق عوى
الصدمة : ولداها . لسان . نيورك . مائة سنة زائد عشرين = نمانيه
ونلاثين عاما .)

قد يسر . . . دينا . لديهم م . . . ابه . . . ب يعرف حمان
العرير . . .

(كلا . لا اقول شيئا . لا اعرف . كل ارباكا ام ضيفا . وجدنى اسرع
اخطى قهقهه . وفى افسا الاسرار ضاقت من سرعة صاحبه . لقد ضاقت من ثورته
جون البطيخ . وبذلك زوجنا النظرات . لم بعد عن اليوم صفارا ، من يستطيع
ان يقول ذلك وقد ضيحا الى على زبد الاربعين ؟)

- لوسان . بعد انى عسر كيلو مره من عدا . لا سحاور عشر دقائق بعد
الفطار ، لكم هي ملتوية تلك الطرقات !!

فمس . لويز) سرعة حسي حتما فسد ي . لويز ، من لاحظ حده في
لوسان ، الظروف . من احيى كيب ساجب . آن . . . سمعي . أحب . هل عندهم
مكان لتلك الكلمة ؟ ام أنهم أصبحوا . هنا - أكثر واقعية ؟

(يا الهى ! عسرون عاما !! كم أصبح عمر افراد عائله (د) الان ؟ لابد انهم
فكروا في ذلك . . . لكم انا غيى !!)

- اتعرفين ؟ لم آكن وقتها غير انسان شقي . . منذ عشرين عاما . . . صبي
حيان فمس الأدب ، من سسى مؤلف على لاضلاق . . . آف . قد كان سحرها مستقبل
أكبر ملا . لا نرس . نيويورك . . . عدا . عور عمره . ايس كذلك

كان انصعود الى (لوسان) بدو صعبا في شهر يونيو . وكانت أشجار الحب
التي تحف بها نضج بفصل أشعة الشمس . وبرابوى تلك الأفكار الماحية الى
صورى . انى أراجع فى انما ميترى . . . في حثف . ربما كان ذلك سبحة الاحساس
بالعب يدى كبت شعرة به فدا مكي . سبب سرح عهده بفسها تلمهم اسعد
الصعر . كان اندفاعها قويا حتى بدا اندوها من سسحين حبسا طير حائط يدى

نعم في شماله ألوانه المصوحة - هذه ألوانه التي لم يغير منها شيء - لم يغير شيء
.. كلا .. لقد أعيد دهانها بلون أزرق ... الحروب وحدها هي التي تستطيع أن
تمحو الألوان من البيوت المثينة البناء .

قالت لويز : ألا يذكرك هذا شيء ؟ بشعور معين مثلا ؟

كان لابد من شيء بين الأشجار - بعد ذلك الحضور وبكمهم رجعوا على طوب
لمر أشجار البرق - بعد منتصف نهار شجرة الحب الصغيرة مائلة ناحية المنزل -
عادت إلى وجهها مشاعري القديمة . واناسي الانعاص - فقد كنت نور على حق حين
قالت « لا يحسن المرء بقلبه إلا إذا شعر بانقباض ما » . لم أضع بعد في السن ،
لكمى شعرت بذلك الأحاسيس التي أعادني إلى الذكريات فجاء ونحن نردد افتراضا
من المنزل .

نحن بسير إلى طرفه بعيدة جدا - عو حقا نفس شرب - بعد أنواروا لأشجار
- هذا مؤكد - وما هو ذا ألوانه نحن بسهولة أكثر حول النساء ذي اللون الوردى
والرمادي . أم أن هذا ليس إلا يقلع الشتاء ؟ وسمعت لويز تقول :

« أبي يود أن نوقف العربات هنا - وراء شجرات الكشميتا الثلاث » .

على أي حال ... بمجرد أن تقترب أكثر ... ستلمس ذلك كله بوضوح .

... تذكر كيف سهى فصول الصيف هنا - كم صيف مر ؟ اثنان أو ثلاثة ،
أكثر . لكنها كانت فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
أو بعضها - أم يكن هذا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
وبما حملته الكلمات منها - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
ولك المروج التي يحكم - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
بأصابعكم - نعم ، أنها مجرد - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف

نصبت لويز المظلل - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
الأسود (د) حينما سمعت - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
منه خباب - كان كمن - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
وضع في يده اليسرى جهازا ويضع منبعا رجلا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
ما هذا السر الذي يكمن فيه ؟ حينما أصبحت استأجره بينه وبينها حوالي عشرة أقدام .
رفع نحوها رأسه الأبيض لعائس . ولكن لم يحدث أنها أبدا وسما بهذا الشكل .
وقعت فجأة أمامي « ما هذا أنها الوعد ؟ أهو الخوف الذي يجعلك تخفي هكذا ؟ » .
تذكرت في نفس اللحظة أنني أصعب على عيني بضارب سوداء . وفي ذلك نفاث مادي.
اللباقة بالسمه له . ومع ذلك فقد كان وجهه بشكل عام يوحى بالانقسام . جمعت
على الفور بظاري كمن جمع عطاء رأسه . وحدثت بوجهه أن الشاعسة عشرة أقسم
أنني عبت وفهنا إلى ذلك النسي - فصول الصيف هنا - فصول الصيف هنا - فصول الصيف
لم تتدرب العمر بعد ... اتفق كل منا في نراي

(في مساء ذلك اليوم دخل الأساذ (د) حجرة (جون) . كنا قد تبادلنا
الحديث ودخنا بشرافة حتى كنا لا نستطيع رؤية ما أمامنا . كان يبدو كبيرا جدا .
وكان يرغبنا على فتح النافذة . ولكن . لأننا كنا في وقت حرب ، كان لابد لنا أن
نظفي جميع الأضواء . وكنا نكمل حديثنا في الظلام بصوت خافت مهزوز برعشة
محبية . وفي أحد ليلي الصيف - وبعد أن انقضت فرة التحذر من الغارة - كان
ينحتم على أن أقضي الليل مع عائلة د . . وسمعتنا من كانوا يصعدون إلى ساحة
الدار . وعرفناه بينهم بنفسه اللاهث . فمكثنا في أماكننا فترة طويلة متسمرين ،
متوترين ، وكنا نشعر بأيدينا ترتجف)

اتنا - نحن الثلاثة - تصعد الآن نحو المنزل - لقد اتصل الحديث بيننا بسهولة
لكنني لاحظت أن الأساذ (د) على عمر عادته عند وصولنا صرف حزن وزوحتى .

كَبُوة

الشمس

محمد الخناري

قبضة النور بأيدينا هوائية

من هوائيات الطفولة

يوم كان الكون في العهد رضيعا

ووديعا

لمأسينا العيون

• ورائنا الناس أشلاء بطولة

وتوابيت حضارة

بعن من شدنا على الأرض الحفارة

• وكبرنا نحمل الشمس على أعناقنا

تجدل النور نهارا للبشر

نسدل الليل عليها حين نخبو مجهدة

ونفنى كي تنام

• وكرهنا الشمس من كانت هوانا

جنبنا المشبوب أرحنا نمضى

لو تقيب

• في نهار الصيف لم نبخل عليها بالعرق

وفتحننا دورنا تآنى إلينا تتمدد

بيننا فوق الحشايا والمقاعد

• لم يعد في أرضنا نبع توارينا ظلاله

والأسى ينصبه اعشاش المرأة

في عروق الزهر في ثفر الطيور

في شواشي القمح ، في لحد القبور

في كهوف الصحراء

• شمسنا الجلل هوانا

حيننا المشبوب من يملك منا

بسمة أن خلفت يوما ربانا

• يا غيوم الكون ردى الشمس لا تشهد ..

مأسينا العيون

يا غيوم الكون ضميننا وصبي

حولنا ليلا رفيق الظلمات

• ريشنا نجتمع في أمن جناحيه ظلال الكبرياء

ريشنا نهض من كبوتنا

نخطى محنة اليأس ونمضى شامخين

نحعل الشمس على أعناقنا

تجدل النور نهارا للبشر •

• وكبوتنا ..

• فجر يوم غائم شؤم حزين

سقطت من بين أيدينا ظلال الكبرياء

مالت الشمس علينا باكية

دمعها الساخن سال

أحرق الثوب تعريتنا وشدت

نبض الجناح

محمد طويا



كتب :
عسى لكن
مضجاً نوباً
بروفيل وجهها . بطرب الى صدام المرح لم عبد الله . كذب مسمرة في القراءه .
شعراء رصعة الملامح . (يدرك أحس يسمرها الأسمر البصر وأمي وأمي بلوحون
لي وأديهم في المطار) لكن الرأكب في حوارى بطرلى من فوق تضاربه وهمس .

– أرى أنك لا تستطيع النوم ؟!

– نعم ..

– مع أننا تجاوزنا الثالثة بعد منتصف الليل !

– نعم ..

– ومع أن معظم الركاب قد راحوا في النوم !!

– يختلف الناس .

– أنا أيضاً لا يأتي النوم في الطائرات .

أعلن الملف الذي كان يقرأه . وحشره في التنسكه لثنيه بظهر المعد المقابل .
وهمس .

– فهل يضايك أن نتحدث سوياً .. همساً حتى لا نوقظ التيام ؟؟

.. شندبا ..

- أنا نفسي شاهدت منها العديد في الدول التي زرتها .. آخرها كان في صوفيا ، في وسط حديقة تسمى « حديقة الأطباء » .. كانه مسئلة فرعونية ضخمة مسورة الارتفاع .. حدار سمك أسم كسا الرخام المصنع حوائطه الأربعة ، وعظف الحروف السوداء بياض رخامة .. وقد راعوا عند بنائه أن يكون رصيفا بلا زركشة و أن يسع مسطحه عددا كبيرا جدا من الأسماء المعنوية من قومه .. نصب بذكاري لبعض صحابيا الحرب العالمة الأخيرة ، من الأطباء الروس ، ماتوا وهم يعالجون المحاربين ضد جيوش هتلر ..

- لمسة وفاء ..

- وقد رأيت سائحة روسية عجوز تدور من حول النصب .. كانت ترتدي دالطو من المايلون الرمادي ولم يكن الجو باردا ، وكانت تنكيء على مسلة معلقة ولم تكن الجوى يسيء بالمطر .. كان يبدو عليها أنها تبحث عن اسم معين بين هذه لأسماء .. طلت تدور وتفتحص نعيها ونحائيد وجهها تشدل ، انتهت من حاجب فاستدارت الى الجانب الآخر .. وطلبت أنا مكانا أراهم هذا المشهد ، حتى وجدتها بجهد مكانها هناك .. ربما تكون قد سهبت .. متسمة الأبطال عند اسم معين ، وربما تكون قد بككت ولكني لم أر الدموع ..

- ربما كان ولدها ؟؟

- أو أخاها ..

- أو زوجها ..

- ومن خذلت .. من حبسها .. لا بد له كان لا بد .. من ذلك الحب ، ومن الجائر انه تركها على وعد الزواج عنه جاء العودة .. لكنه لم يلب بوعده ..

نظرت الى بروفيسر النوجه احميل نحب سور .. من ابير في الخارج شد انفاري ، لمع سرعة واحتفي ولم أسمع رعدا ، شرح مضى في سما سوداء .. من فوجنا السحب المرتفعة نجذب القمر ، وعندما نتركه ليظهر بوم اشعه بكشف السحب المنخفضة أسفلنا ، فهل تظن الآن في الأرض ؟؟ ارتفعت للصمت .. (وفي المطار نهزت أختي أمي : « لماذا سكين يا أمي ؟! دعيني يهاجر ، انه وسيم وربما يروح هناك امة أحد الأترباء » .. نكها قرب موعد الطائره انتحنت جانبا وبكت هي أيضا) ..

أخذت أتابع لمسات الجناح ، تنبض في قوتر رتيب ، حمراء ثم خضراء ، ثم حمراء .. ثم عاد الرجل يهمس :

- تقوم الحروب مع أن كل الشعوب تمقتها !! .. حتى في أمريكا شاهدت بعض الشباب يتظاهرون صدها ، وكانت لحامم طويلة ، لا أدري لماذا لا يحلفونها .. سمعت أنهم لا يسمحون أيضا .. وكانوا يحيلون لأمة كتب عندها « ارموا أيديكم عن الشعوب الصغيرة » ..

أردت أن أسأله : هل رفعوها ؟؟ لكنني استسهلت السكوت .. ثم قلت في سري نان هناك فرقا كبيرا بين من يصدى وبين من يدافع عن نفسه ، وقررت أن أحذر الرجل لذلك ، الا اسي لم أفعل .. وكان النصب توابي ثم عاد الرجل يهمس :

لويس عوض

النقد



و المنهج

جلال العشري



يخرجوا بأفكارهم وآرائهم فضلاً عن بحوثهم
في بطرحوها على أرض الواقع
ويعملوا حواراً بينهم وبين الاحتياجات
من صلباً هذا الواقع ، فضلاً عن تجاوز
لي الكثرة العريضة من الجمهور
مضى .

ومع ذلك فقد ألحت الحاجة الى وجود الكاتب
الشامل أو المفكر الشمولي الذي يحيط بأدب
عالمنا العربي الأصيلة والقريبة الوافدة ، فضلاً
عن فلسفة العالمين القديم والحديث ، مع مزج لهذا
كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ ،
نفسياً في أعماق الشخصية المصرية ، بحثاً عن
مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ،
وبحسبها لأبعادها الحقيقية ، وانطلاقاً بها نحو
الأكثر اكتمالاً ، والاقدر على الإبداع .

ومن هنا كانت المسيرة الحية والصاعدة
التي حاولت أن تتعرف بطول الوادي وعرض
الدلتا وعمق التاريخ . على ملامح الشخصية
المصرية في الفكر والأدب ، وهي المسيرة التي
تمثلت أكثر ما تمثلت في كل من العقاد وطه

الحفيمه التي تفرض نفسها على المتابع لمسيرة
الحركة الثقافية في واقعنا المصري ، وهي التي بمقدورها
وفاة سلامة موسى ومن بعده العقاد ، لم يكن تأليفه
طه حسين عن العطشاء . تلكت حركة الحركة
الثقافية مهتزة المواقع ، مبعثرة الاتجاهات ،
لا تسجل سوى محاولات فردية تعبر عن تصافة
أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردي ، أكثر مما
تصدر عن وعي شامل بإبعاد التراث ، وتفاعل
حي مع حركة المجتمع . وهي المحاولات التي تعبر
أكثر ما تعبر عن جهود جماعية الأكاديميين ممن
أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا الثقافية ،
فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات
التي تباينة التي تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية
أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم
من محاضرات ، دون أن تعبر عن مدى اعتراكمهم
بعلومهم وثقافتهم في خوف هذه الحياة .

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول
المنطقة ، أعني الحكم الذي يجمع كل أفراد
الظاهرة ويمنع من عدالهم ، فمن الأكاديميين من
استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة ، وأن

حسين وسلامة موسى ، ولم يكن لويس عوض الا استمرارا واعيا لهذه المسيرة ، وعلامة واضحة على الطريق ، وبعدا رايغا يضاف الى هذا لتأوت . من جهة رامة تكمل بها الجناح الاربع الاصلية .

على أن علاقة **لويس عوض** بشكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكميلية فحسب ، بل هي انصبا علاوة تكاملية ، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملجأ أساسيا من ملامح تفكيره ، بعد أن أحد ثلاثهم بده عاما بعد عام لكي يسهل طريق النضوج ، وكان الرجل في ذلك الحين مقبلا على العلم والمعرفة بعقل متقد ، ووجدان ملتهب ونفس جياشة بكل المعاني التي تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار ، من هنا يبدأ ثلاثهم في خبايا المذهب « كثنائون من الآلهة موجبي على دولة الفكر » ، وإن بدا له العقاد وحده ، وكأنه **كبير الآلهة غير منازع بسبب ضراوته التي لا تعرف الحدود في قتال أعداء التشيع والحرية** . أسمعه يقول في كتابه : « رسالت في النقد والادب » : « أن الذي حرث أرض فكرى هو العقاد ، وإن الذي بدر فيها النذار هو سلامة موسى ، وإن الذي سقا نبتنا وتعهده حتى ركا وشد به تشديدا هو طه حسين » . وحسبى الفرس والسقيا في أرض لم تكفرت . أو تمنع أو ينها مساعد الفلاح ؟ .

وهكذا كان العقاد في عالم لويس عوض هو الفكر ، وكان طه حسين هو الجامعة . أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة وعلى ذلك فإن أبة محاولة تعممة لكتب لويس عوض وكتاباتاته ، لابد لها من أن تقف وقفات أطول عند كل من هؤلاء الثلاثة ، لكي يتسنى لها أن تتعرف على محاور فكره ، وعلى منهجه النقدي ، وعلى موقفه من ربط الابد بالحياة .

العقاد الصغير

أما العقاد فنرجع معرفة لويس عوض به الى فترة باكورة ، الى تلك الايام التي كان لا يزال فيها صبيا يسمح اسم العقاد يتردد على لسان أبيه ، وقرأ لعقاد السياسي قبل أن يعرف على العقاد الادبي ، ودرأى امامه صورة العقاد « كهرقل الجبار الذي يسحق بهراته الشمس بهرة الافاعى والفئانين والاردة وكل عناصر الشر في الحياة » .

ولم يقف افتتاح لويس عوض بالعقاد عند فراءته مقالاته بالبلاغ والبلاغ الاسبوعي ، بل تعدى ذلك الى التشجيع له في المدرسة ، حتى لقد

شارك في انشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها سوقيه « **العقا الصغير** » .

وكانت معارك العقاد السياسية هي الطقس الفكري الذي استنشقت فيه لويس عوض أريج الحرية ولو أنه الاربج الذي كانت تشوبه من حين لآخر رياح السوم ، وربما كانت أهم معصا العقاد هذه معركة مع محمد محمود الذي أقام ديكتاتورية « اليد الحديدية » عام ١٩٢٨ ، والذي عطل دستور ١٩٢٣ الى أجل غير مسمى ، ومعركته مع اسماعيل صدقي الذي أقام ديكتاتورية « أصحاب المصالح الحقيقة » ، والذي ألغى دستور ١٩٢٣ مملنا مكانه دستور ١٩٣٠ ، ومعركته مع الملك فؤاد الذي كشف عن نواياه لحل البرلمان فتصدى له العقاد في مجلس النواب ، وقال كلمته الخالدة بأن الأمة على استعداد لأن تسحق الكبر رأس في البلاد من أجل صيانة الدستور .

والذي بهما الآن هو أنه فصل هذه المعارك جميعا تكاملت هذه العقاد في نفس لويس عوض . الحبل الامي المسحوق ، حل النقاب ، عرسات ، الذي كان ربوا الى العقاد ، حل وحده تمصا المصالح ، في فضاء الشفق ، الى أن رطم بالوفد وقاعدته الجماهيرية ، في حوار حزب الاقلية من الاحرار ، يدين كادكا لواء الكفاح المثقف لن انسلم نومة من معسكر الاحرار والديمستوريين من الجماهير ، وأعنى به طه حسين الذي لواء لبقى العقاد وحده يجعل اللواء .

وكان من الطبيعي بالنسبة للمثقف الشاير لويس عوض ، أن ينفض يده من العقاد ليلتف حول طه حسين ، وكان القدر الذي لم يشعرا لذين الصلاطين أن يلتقيا في معسكر سياسي واحد ، لم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا في نفس ذلك المثقف الشاب ، الذي سيجعل عنهما اللواء قيما بعد .

في رحاب الجامعة

على أنه اذا كان لويس عوض قد تعلم في فناء المدرسة العقادية ، ما تعلمه من قيم ومبادئ ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية ، فقد تعلم أن الحق واحد ، والخير واحد ، والحرية واحدة لا تتجزأ ، كما تعلم أن كل ما خرج على هذه الاقائيم المرسومة أو جزأها رجس من العمل ارباسة ينسعى أن تظهر منه الارض ، فضلا عما نعه من أفكار اشتراكية دعا اليها العقاد ، وظلت



د.ه حسين

المنهج العلمي في التعبير سواء في التعبير أو في التفكير ، فيدون المنهج العلمي لا يصحح الادب الا لفوا ، ولا تصحيح الفلسفة سوى ثرثرة *

في معترك الحياة

ولكن * ليس بالمرث وجدته نخضر الارض ، وليس بالبذور وحدها ينمو النبات ، وانما لابد من الري السخي لكي يؤتي الزرع ثماره ، وكان هذا هو موقف الدكتور الذي روى منبه ان يترك حبه من البذور في الارض الممتدة لكي يرى الهواء وضوء الشمس ، أجل ، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير ، والكثير جدا ، وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه « الإلانيه » هو أنها لن تكون لها معنى الا اذا صفت تماما من الغيبات ، ولن تكون ذات قيمة الا اذا حبل بينها وبين كل فكر عسى *

وكان تخرج لويس عوض في الجامعة ودخله معترك الحياة ، وما لاقاه في جوف الحياصة من مشاكل وصعاب ، اذ احترق الادب ، وتصعك في القاهرة ، وسكن في حارة السقاين ، وأكل سردين الطيب في الفطور وفي الخداه وفي العشاه حتى تلفت أمعاؤه ، فضلا عسسا عاناه وعاناه المثقفون من أبناء حيله من ارتباط الثقافة في أذهانهم بالانتمال عن المد الثوري التحرري سواء في وجهه الديمقراطي أو في وجهه الوطني ويحشهم عن ينقضهم من ذلك الحرج الخطير بأن يجمع في نفسه من الامامة المسبوبة ومامة المثقفين ، معلما إياهم ألا تعارض هناك بين الثورية والثقافة ، من معلما إياهم لن يكون المثقفون طليعة الثوار *

حتى ثورة ١٩٥٢ أصبح نوع من أنواع الاشتراكية في الرأي العام المصري ، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : « ولولا اني أحب الاحتياط في القول لقلت ان العقاد أبو الاشتراكية المصرية » *

أقول انه اذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه في فناء المدرسة العقادية ، فقد كان ماتعلمه بمشاة حرث الارض ، أما بذر البذار ، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد ، عسسدما انتقل الى « رحاب الجامعة » ليتعلم على « طه حسين » أن الحق والحريه وأقانيه مركبة لا سبيل الى بلوغها الا من خلال نقائص الحياة ، ومن خلال الغير والأنا جميعا *

فيأذا يكون الحق ان لم يكن تحقيق العدل في صفوف المجتمع ، وماذا يكون الخير ان لم يسكن توزيع الثروة القومية على الشعب ، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هي حرية العلم الذي هو « كالماء والهواء حق للجميع » *

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظري الحر الى واقع عملي حي ، تمثل في الدعوة الى بحاسة المعلم ، ونشر العدل بين المواطنين وبمحمي الكفاءة أساسا الى المساواة بين الناس في الحرية الشخصية لا في حرية التعبير ، كما ان الحرية الاقتصادية لا يمكن ان لم تسبقها حرية التفكير *

من هنا أحب ثورة طه حسين شيئا اسوره التعليمية الشاملة ، التي تؤمن بأن الحداثة في الفكر لابد له من التجديد في المجتمع ، لانه لايعني لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع ، ولم يكن عشا ان حاول طه حسين توفير الطعام لكل فم ، في الوقت الذي كان يوفر فيه العلم لكل ذهن *

وسرعان ما وجد لويس عوض نفسه ينصرف عن العقاد وأغواره الفكرية في فلسفة الفن ، وفي الميتافيزيقا ، وفي إيمانه بالافراد الابطال الذين تجسد فيهم روح العصر ، فضلا عن إيمانه بالقيم المطلقة كالحق والخير والحرية ، ليصبح أكثر اقتربا من مشكلات المجتمع ، وأكثر التصاقا بنقائص الحياة ، وكابسا الطائر الذي كان يخلق نحناحيه في الفضاء ، نزل ليسير بقدميه فوق الأرض - أو « الهيولى » ناقصة التكوين وجدت « الصورة » التي تجعل منها شيئا له ملامح وله قسما *

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يدي طه حسين هو الإيمان بالعقل والتحليل ، واحترام التوازن في الفكر والسلوك ، بل والتماس الجمال في هذا التوازن ، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار المعاية لأفكاره ، وضرورة اتباع

أقول ان هذه الفترة الغريبة في حياة لويس عوض هي التي عجلت بانتصاحه ثقافيا ، وكانت البوتقة التي انصهرت فيها معان كثيرة ، وتبلورت فيها أفكار عديدة ، وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة له في هذه الفترة « **اكتشاف قارة نامكليا** » على حد تعبيره .

ومن ذلك المعلم الكبير ، تعلم لويس عوض ان المظل ليس محرك التاريخ ، وإنما هو الإنسان المجتمع ، والمعبّر عن إرادة المجتمع ، وليس هو الفرد المطلق ، وإنما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره ، وعلى ذلك فالحريات السياسية وحدها بلا معنى إذا لم تتذرّع بالضمانات الاقتصادية ، وليس الملك وأعوانه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب ، بل أيضا الكثيرون من أبناء الطبقة البرجوازية ، ذات النبرة العالية في الوطنية ، ومع ذلك فهي تقف موقف المستغل من الشعب ، ومن ثم فإن فهم هذه الطبقات الوطنية فهم مشوب ولا يؤهلها لقيادة الجماهير في معركة كاملة سواء ضد السراي من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج .

ومن هنا كان انصراف لويس عوض عن المقادير الثلاثينات ، وهو الانصراف الذي بدأ في عام ١٩٣٦ ، حيث تم توقيع معاهدة الكفاح الوطني والكفاح الديمقراطي الليبرالية ، وبدأ الاستقطاب الحديد حيث تبلورت بدايات الانقسام بين اليسار واليمين . فيما يعرف باليمين المتطرف ، وتبلورت بدايات الشيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف ، وراح المجتمع المصري يعاني طرفي النقيض في السياسة ، وعشنا يحاول أن يجد المركب المقاتل الذي يجمع ما بين النقيضين . الى أن قامت ثورة ١٩٥٢ .

ومن ذلك المعلم الكبير أيضا ، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو إنشاء أو تعبير جميل ، وإنما الأدب فكر وفلسفة ومذاهب سياسية واجتماعية ، وهذا معناه أن الأدب لا يمكن أن يكون أدبيا إلا إذا كان مثقفا ، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا إلا إذا اطلع على أهم منجزات العصر في العلوم أو في الانسانيات .

وكان مما يتفق وطبائع الاشياء بعد أن اطلع لويس عوض على ما كنه سلامة موسى عن فرويد وأدلر ويونج ، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند مندل ، وعن نظرية التطور عند لامارك وداروين . فضلا عما كتبه عن الاشتراكية الغابية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة في ذلك العصر . أن يعيد النظر في ماهية الأدب ،

وغاية الاديب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الادب ومضمونه ، ليخرج من هذا جميعه بمسالا يتفق وما كان ينادي به طه حسين من أن الادب كالأزهره الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، وهل هي نافعة أو غير نافعة ! فبعد لويس عوض أن الادب وثيق الصلة بالحياة ، وأنه لا ينهض الا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والانسان .

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك « **الرائد الذي انقظ العقول** » استطاع لويس عوض ان يصح قدميه على عتبة القرن العشرين ، ليعيش بعقله ووجدانه في القرن العشرين ، ويفكر في اهتمامات القرن العشرين ، ويحس بمشكلات القرن العشرين .

أبعاد الشخصية المصرية

غير أن لويس عوض في وقوفه في مفترق طرق القرن العشرين ، لم يقف وقفة التائه الذي الذي لا يدري من أين ؟ وإلى أين ؟ وإنما هي وقفة الواعي والواعد ، والذي أفاد من معطيات من سبقه من الرواد ، وأدرك طبيعة الأرض التي يقف فوقها . مرحلة المرحلة التي يعيشها ، وحاول بوصفها . ولكن بارادة متعشرة أن يضع نفسه في إطار - الإزمة التي تعانيها الوجدان المصري من أبناء جيله ، وأن يواجه « **المفزع الاودس** » من طائفة المقادير في طريق كل من حزن من الوحش واستنقاذ المدنية .

فعل المستوى السياسي كانت « **الشخصية المصرية** » تعاني اضطرابا حادا واهتزازا عنيفا ، بعد أن فشلت الثورة العربية ، واحتل الانجليز مصر ، وتاريخحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها تارة ويضعف تارة أخرى ، ولكنها جميعا لا تقدر على ايجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها ، فالحزب الوطني وعلى رأسه « **مصطفى كامل** » كان ينادي بالثورة السياسية الشاملة ، ويقيم دعوته الوطنية على أساس ديني يتمثل في ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الاسلامية أو الوحدة الاسلامية ، وحزب الامة وعلى رأسه « **أحمد لطفي السيد** » رغم رفعه شعار « **مصر للمصريين** » إلا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الإصلاح الاجتماعي الهادئ ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية ، دون أن يجد أساسا في أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال ، بل دون أن يجد حرجا في الاستفادة من الانجليز بقدر الامكان . وحزب الوفد وعلى رأسه « **سعد زغلول** » رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية العريضة ، وتعبيره عن المصالح الحقيقية

عقلية « بحر أبيض » شأنها في ذلك شأن الاغريق والرومان ، فإذا كانت الحضارة الاوربية امتدادا للحضارة اليونانية ، فلم لا تسير الحضارة المصرية في هذا الطريق ؟ »

وكرر فعل عنيف لهذه الدعوة ، ظهرت الدعوة التي تؤكد أصالة الفكر الاسلامي والحضارة الاسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون بتراث اليونان ، وهي الدعوة التي نظرت الى العقلية المصرية باعتبارها حرة لا سحرا من العقلية العربية ، تلك التي يستظلها تراث الاسلام .

واذا كانت هاتان الدعوتان بمثابة الموضوع وتقبض الموضوع كما يقول الجدلون ، فقد كان من الضروري انحدار مركب منهما يدعو الى اساسة الفكر ، وعالية العلم ، وبشرية المعرفة ، باعتبارها جميعا مقومات مات الانسان المتحضر في العالم الحديث ، الذي يرتفع على الاقليمية وعلى الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان . وعلى ذلك ، لا بد من الاطلاق ان احدا من الحضارة الغربية لا يستطيع ان يتصور حضارة بوجه عام .

وهكذا نجد أنه اذا كان التعرف على ابعاد الشخصية المصرية ، هو الخلاص الحقيقي بالنسبة الى الحضارة المصرية الذي يواجه كل هذه الزواجر ، لا بد من التعرف قد أخذ عند علمه حسن صورة ربط الشخصية المصرية بتراث الاغريق والرومان ، وأخذ عند العقاد صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربي الاسلامي ، وأخذ عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الحضارة الانسانية بوجه عام . فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعا في تعرفه على ملامح الشخصية المصرية مع التأكيد على بعد التاريخ المصري القديم والحديث . فتفتيشا في اعماق هذه الشخصية بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، تأصيلا لأسباب قوتها ، واستقصاءا لتواحي ضعفها ، استعدادا للدخول في معركة الحضارة .

ثورة الادب الجديد

بكل هذه المعطيات الثقافية ، وصلدورا عن كل هذه الحبيب ، دخل لويس عوض حائسا الفكرية والادبية ليقوم بدوره الريادي في معركة التطوير والتجديد ، تطوير بعض المفاهيم التي رسخت عليها حياتنا سواء في الشعر أو في النثر ، وتجسيد نظرتنا الى التراث بإعادة فتح باب

لدى افراد الشعب ، الا أنه كان قد بدأ يتخفف من ثورته الحادة العنيفة التي قاد بها ثورة ١٩١٩ ، الى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك ايذانا بانتهاء الكفاح الوطني ، واشهارة لافلاس الديمقراطية الليبرالية في مصر .

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسي ، على المستوى الاجتماعي ، كانت « الشخصية المصرية » تعاني مخاضا عنيفا ، وعلاوا عسيرا ، كانت طلبة اجتماعية جديدة تنمو هي الطبقة الوسطى ، ونمو معها أخلاقيات وتقاليدها وقيمتها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، والحصول على حريتها كاملة . وكانت الاعراف الاجتماعية من خير وشر ، وفضيلة ورذيلة ، وأمانة وشرف تمتحن اعتحانا حديدا في أثون ثورة اجتماعية أعمق أثرا وأبعد مدى . وكان هذا جميعه هو المخاض الذي يصور ميلاد الدولة الحديثة في مصر ، منذ أن خرجت من ظلمات العصور الوسطى التي نشرتها الامبراطورية العثمانية ، الى أن دخلت لأول مرة في علاقات مباشرة مع أوروبا والحضارة الأوروبية ، وقد تحدد هذا المسار في ثلاثة اتجاهات : نشأة الفكر القومية ، ونشأة الفكر الديمقراطية ، ونشأة الفكر الاشتراكية وهي الافكار التي ارتبطت اول ما ارتبطت بثلاثية « الوطن ، الشعب ، والحرية » ، هم عصبه التحرك في ذلك العصر ، وأحمد فاعل لسياسة ورفاعة الطهطاوى . وأحمد فاعل لسياسة الذين استمطاعوا بحق أن يؤسروا الأساس المصرية تأثيرا عميقا متصلا ، وأن يرسوا الأساس المكين الذي بنى عليه الفكر المصري الحديث .

أما على المستوى الروحي أو الحضارة فقد كانت « الشخصية المصرية » تعاني ما عانته على المستويين السياسي والاجتماعي من زلزال باطن عنيف ، كان هناك فراغ عقلي أو خلاه فكري خطير ، برز واضحا قريبا بعد الحرب العالمية الاولى ، وأن كانت جذوره قد امتدت الى « الزحف الصليبي الثاني الكبير » الذي سار جنبا الى جنب مع « الزحف الصليبي السياسي الكبير » . وقد تمثل الزحف الاول في جهوده بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب الحضارة الاسلامية ، كل قدرة على الخلق والابداع ، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية « سامية » ، لا تمتد بارا ، لعقلية الآرية . الا أن تكون متعاطية غير معطية ، مقالة . غير « محتدة » ، تابعة غير قادرة على الريادة .

وسط هذا الفراغ الروحي الخطير ، ظهرت الدعوة التي تنادى بانصهار الشخصية المصرية في الحضارة الاوربية ، على اعتبار أن العقلية المصرية

الى قوى محافظة تمثل الادب الرسمي ، والادب الرسمي وحده .

صحيح أنهم ظلوا يقيمون على حياتهم
الثاقبة حسنة كادت أن تكون كاملة ، ولكنها
في الواقع الهيمنة الرسمية التي تعبر عن موقف
الأجهزة أكثر من تعبيرها عن حركة الواقع ، والتي
تظل على هذه الهيمنة من الخارج بدلا من أن
تعيشها من الداخل . أجل . . . لقد كان مضمون
الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم
بسرعة تجاوزت قدرتهم على التطور والاستمرار ،
فمنهم من تحصن بأجهزة الدولة الرسمية وما إليها
من تنظيمات أدبية محافظة ، ومنهم من انصرف
صرحا إلى السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته
الأساسية في الحياة ، وكان من جراء ذلك أن
انفصلت صورة الأدب عن مادته ، وقوالب الفن
عن محتواه ، تماما كما انفصلت الحكومة عن
الشعب ، والنظام الاحتكاري عن المجتمع ، بل
تماما كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك
الحياة

ثم إن الأزمة التي بلغت ذروتها قبلما وصفت
لنا بعض التقديم الذي لا يريد أن يموت ،
في تلك الأوقات ، لم تكن بالشكل
الذي ينبغي ، بل هي من الضيق من حصور ،
وعدم اتصال ، فبعد هذا من اتصال ، فقطع
قوتها ، فبعد ذلك ، مسرح تلك الفترة ، وعلمته
لقد انما الضيق بانفتاح الادب ، الذي ، كان له
أهميته التاريخية .. « كمنظرة بين ثورتين
وحلن وازدهارين كبيرين » *

من فوق هذه القنطرة استطاع الادب الجديد أن يعبر إلى حيث الري والهواء وضوء الشمس وغيرها من عناصر الانماء والاثمار التي كفلتها الثورة ، والتي لهالها لما قدر لهذا الادب الجديد بذورا وحلورا أن يخرج من بطن التربة إلى ما فوق سطح الأرض ، وإذا كان قد قدر لهذه الحذرة أن تنمو فيما بعد ، وأن تكون ثمارها كتلة كاملة من الإبداء الخلد الذين يشكلون اليوم المدرسة الحديثة في كل فرع من فروع الأدب .. في الشعر ، في المسرح ، في النقد ، وفي الرواية ، وفي القصة القصيرة ، فإنا يرحم ذلك في ثلاثة كان لهم أكثر من غيره أكبر الفضل في بذور هذه البذور ، هؤلاء الثلاثة هم : محمد هاشور ، وحبيب محفوظ ، والكاتب الذي نكتب عنه الآن .. لؤي عوض .

أما محمد منصور فقد حاول جاهدا أن يضع
الأسس الأولى لنظرية عامة في النقد ، توجد



مسألة قوسي

الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمي الحديث ،
 وفتح تيار النقد التفسيري الذي يقوم على الفهم
 والمعرفة ، وعلى أساس من التفكير الاشتراكي الذي
 يوجه الادب خدمة المجتمع ، والفن لخاصة الحياة .

وقد جاء لويس عوض في فترة الفراغ الكبير
على شهادته تاريخنا الثقافي ، وهو الفراغ الذي
شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ٣٦ - ومصر -
ثورة ١٩٥٢ ، عصر من العالمة النار - ، عن
الهوة التي سقط فيها ابن العربي -
الشرقي الكبير - ، اذدها -
ثورة ١٩١٩ ولازم مدحا الك -
١٩٣٦ ، والازدهار الجديد الذي جهاه -
الثورة ، ولا يزال مستمرا حتى الآن .

أما من الناحية الفكرية ، فقد عبر هذا الفراغ عن حالة التأزم الشديد في كثير من فنون الادب بين ما يمكن أن يسمى بالادب القديم والادب الجديد ، أو بين القوى المحافظة التي تمثل الادب الرسمي ، والقوى الثورية التي تمثل الاتجاهات الجديدة في الادب بوجه عام ، وقد عبر لويس عوض عن هذا التأزم الشديد الذي بلغ الذروة بقوله : « كان هناك في الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٥٢ قديم لا يريد أن يموت ، وجديد لا يستطيع أن يولد » .

وتحليل ذلك نقدياً أن اعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩، وبخاصة العقاد وطه حسين وسلامة موسى، والمازني، فضيلاً عن الزيات وتيمور وأبو حديد والصاوي محمد، ومحمّد عوض ومحمد، كانوا جميعاً قد استنفدوا طاقتهم الثورية المخلقة على امتداد الفترة الواقعة بين قيام الثورة وتوقيع المعاهدة، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان انذاناً لـ محمد الكفاح الوطني والكفاح الدستوري، وانذاناً أيضاً بتحويل هؤلاء الاعلام

مستوليـات الادب الجديد ، واعلانا بأن مرحلة جديدة قد بدأت في حياتنا الثقافية ، وليس أدل على ذلك من شعار « الأدب في سبيل الحياة » الذي رفعتـه صفحة الأدب في ذلك الحين ، فأنار ما أثاره من حفيظة الرجعيين واليمينيين ، والتف حولـه من التف من شباب المدرسة الجديدة في الادب، وأهـاج ما أراحه من معارك أدبية حول انـصال الادب عن الحياة ، والمطالبة باقامة الصـلة بين الادب والمجتمع .

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة ، تلك المعركة الشهيرة التي خاض بين قطبي الادب التقليدي طه حسين والعماد من ناحية وبين جناحي الادب الجديد محمود العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى ، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الادب ، وطبيـعة العلاقة بين شكل الادب ومضمونه ، ونوعية الصـلة بين غاية الادب ووسائله وبينهما وبين قضايا المجتمع ، وهي باختصار المعركة التي أخذت شكل صراع بين مذهبن كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر .

المذهب الأول يخصصه عبارة « الفن للفن » والمذهب الآخر يخصصه عبارة « الفن للحياة » .

كانت الفلسفة التقليدية في ذلك الحين محيطة بالادب كجمعة الادياء ، ونادى القصة ، والجنس ، الأعلى للفنـون والآداب يرفع لواء الشكل ، على المضمون ، ويفصل بين الادب والحياة . ويعنى الاديـب من أى التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع ، وهو ما عبر عنه طه حسين تعبيراً صادقاً في مجلة « الرسالة الجديدة » عندما راح يقول : « ان الادب يجب أن يظل عزيزاً مترفعاً متعالياً ، وألا يهبط ليـكون في متناول كل من صـب ودب ، حتى يحتفظ بأصالة جوهره وطيب معدنه » ويومها شبه طه حسين الادب بالمرأة الجميلة التي من الأفضل لها أن تظل مترفعة عزيزة المنـال ، من أن تهبط لتـكون في متناول كل يد ! ثم عاد وشبهه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التي تـمسح فلا يسأل كيف تمت ، لا ما سر جمالها ، ولا ما اذا كانت نافعة أو غير نافعة !

وعلى الوجه الآخر من هذا المسـكر ، كان شباب الادب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبد العظيم أنيس يرفعـان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع ، ويتأيدان بضرورة العلاقة بين شكل الادب ومضمونه ، على أساس تفـسير المضمون على الشكل ، باعتبار أن الموضوع أسبق

يجنـونها الى النقد المنهجي عند العرب ، وتمتد يدهم الجذور الى النقد الايديولوجي المعاصر ، وهي المحاولة التي جعلت منه على مستوى التنظير والبطش شعراً حقيقياً للنقاد المحدثين .

وأما نجيب محفوظ فقد ظل لسنوات طويلة يعمل في صمت لكي يضع الاسـس الحقيقية للرواية المصرية ، في أرض خلت تماماً من كل سابقة لهذا الفن الجديد ، حتى استطاع بفضل تأصيله لها أن يكون أباهـا الشرعي بدلاً من جداه الروحي الميـسد . وأخيراً يجيـ لويس عوض متحلياً بمسئولية وصف الطريق أمام الادب الجديد ، ورفع شعار « الادب في سبيل الحياة » ، ومناذاته بعـركة الادب الابحاثي الهادف ، أو الادب القائد للمجتمع ، وتركيز اهتمامه نحو توجيه الادب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكي وفلسفتنا الجديدة .



نجيب محفوظ

الادب الجاهل المعاصر

وإن مما يتفق وطبائع الاشياء ، أن لم تقل بما يتوافق والمحتمية التاريخية ، أن يجيـ اشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبية في جريدة الجمهورية ، باعتـبارها أول جريدة أنشأتها الثورة ، ايذاناً باستعداد الثورة لتحمل

جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش » .

هذا قى الوقت الذى نجد فيه أن الحياة أعمق وأشمل من هذا بكثير ، فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل ، وهي تشمل الفرد والمجتمع جميعا ، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة والمجتمع الإنسانى بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك ، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون مقدم على الشكل أو ينبغي أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق فى درجات الوجود ، وهو الذى يحدد أسكن حدس . وهو ما يعبر عنه فى فلسفه بأسبقية الهيولى على الصورة ، وتأسيسا على ذلك أيضا لا يكون الالتزام فى خدمة أى شيء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة التغيير تفيير واقع الإنسان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، وليس هو التزام بشيء أكثر من الالتزام بعصاا الإنسان نفسه والحياة نفسها ، فالإنسانية لا تطرح . إلا ما يستطيع أن يحدا صروف الحياة . وبذلك لا يكون الالتزام فى حقيقة الا موقفا حائيا يقفه الإنسان محددًا . **الالتزام** : ان الموقف الاقتصادى وحده . **التزام** : صناع التاريخ ، وهم فى صراعهم مع المواقف متضادة ، قف الاقتصادى ليس الا واحدا من هذه المواقف . وهذا معناه أن الالتزام عمليا ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر ، أو موقف توحيد بين النظرية والممارسة ، فهو نظريا مفهوم علمى يربط بوعى بين الشر وبين حقيقة واقعهم ، ويقبل فى تحدد وتطور كل تقسيم للحياة وللإنسانية أو للحياة الإنسانية بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة «الآداب للحياة» عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة إنسانية معا ، لأنها تجعل من الآداب وظيفية للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية ، وبهذا أيضا تكون دعوة « الآداب للحياة » دعوة مادية ودعوة روحية معا ، لأنها تجعل من الآداب وظيفية للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية ، وبهذا أخيرا تكون دعوة « الآداب للحياة » دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا ، لأنها تجعل من الآداب وظيفية من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفية من

الإنسان ، ولكن مجرد النظرة الى البروليتاريا على انها مجموعة من المصالح المادية خلطيق بأن يلهمى المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه انسان . فإذا كان المراد بالنسبة للبروليتاريا هو اتقاذ الإنسان فى الطبقات الشعبية ، فأنا موافق على هذا وأدعو إليه . . . وأعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء قى ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب .

الالتزام والالتزام

غير أن السؤال الذى سرعان ما يثب الى ذهن الباحث ، ونحن نصدد بمرقة بن معدي الآرام والالتزام ، وثققة المفهوم الأخير مما علق به من شواثل ، هو : الالتزام بماذا ؟ أو بعبارة أخرى بم يلتزم الاديب أو الفنان ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لايد أن يكون ملتزما ، وحتى فى مدرسة الفن للفن نجد التزام الاديب أو الفنان بجمال الصورة ، والاحتفال بها أكثر من المضمون ، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله ، بل وينبئى رفضه فورًا ، فهو التزام غير مشروع لأنه يعوم على أحبال التمسك بكل والمضمون ، ويقوم كذلك برفض الاديب والفنان لمسئوليياته بإزاء المجتمع . **الالتزام** : أكثر من هذا ، فإن مدرسة « الالتزام » فى الطريق الضال حين تدعو إلى عدم الالتفات فلم تجرد الفن من الدعوة الى الفضيلة أو من الدعوة الى المجتمع فحسب ، بل جردته من كل مضمون لا يثير الاحساس بالجمال فى نفس الإنسان .

والخطا الفادح الذى وقعت فيه مدرسة « الفن للفن » هو عين الخطأ الذى تتورط فيه أمة مدرسة فنية أخرى تيسط الفن الى حد السذاجة بعزلها مادة الفن عن صورته ، أو شكل الآداب عن فحواه . وقد عزلت مدرسة « الفن للفن » الآداب عن المجتمع ، وعن سائر مقومات الحياة ، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ليس فيها من سلطان الا سلطان الجمال ، ولا رعايا الا عباد الجمال ، وليس فيها من حدود أو تخوم أو شرائع الا ما رسمه الجمال ، وفى مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هى اللذة أو السعادة ، وعند الدكتور لويس عوض « أنها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن ان قلنا انها الغاية الوحيدة أو الغاية التى لا غاية وراءها ، فقد

وظائف الفرد ، بحيث لا يخرج الفرد بحدوده
خروج الجزء على الكل ، ويصطد عن مجاله الشرعي
بمخرب المجتمع .

وهذا في يقين الدكتور لويس عوض : « هو
جوهر اشتراكيته التي تتسع ويجب أن تتسع
لكل هذه المعاني والوجوه » . وهذا في يقينه
كذلك : « ما يجعل من اشتراكيا مدعيا
انسانيا يسعى لخدمة الحياة الانسانية » . المادية
والروحية مجتمعا وأفرادا ، ماضيتها وحاضرها
ومستقبلها ، في حدود هذا الوطن ولجميع بني
الشر » .

« الاشتراكية إذن كما نفهمها مذهب
انساني ، والادب الاشتراكي كما نفهمه ادب
انساني ، ويستوى أن تقول « الادب للحياة »
أو « الادب للانسانية » .

حرية الناقد وحرية الاديب

والكلام عن الالتزام والالتزام بالنسبة
للاديب ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن الحرية
والمسؤولية بالنسبة للناقد ، فالأى حد وبأى
معى يستطيع الناقد أن يحد حراية
مسم أعمال الاديب أو مسم مسم ؟

عند الدكتور لويس عوض انه المناقش له الحرية
الكاملة في اختيار المقياس الذى يقبى به الأعمال
الادبية والفنية ، بشرط أن يكون كاملا في تكوينه
الثقافى ، وأن يكون مقياسه مستندا الى أسس
موضوعية وليس مجرد انطباعات وكفى .

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد في
أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية
أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم السديه .
وانما الذى يعارضه ويحتج عليه هو أن يتحول
النقد الى : « نقد بوليسى » يستعد السلطة على
الكتاب ، أو « نقد غوغائى » يستشير غرائز
الجواهر أكثر مما يخاطب عقلها ، وبدلا من أن
يوضح المسائل يثير الغبار فى وجه كاتب بعينه
أو فكرة بالكلمات .

وربما كان هذا هو المعنى الذى ذهب اليه
روجه جادوى بقوله فى « ماركسية القرن
العشرين » أن اشق الامور ليس دائما أن تحل
المعضلات . . بل هو أحيانا أن تطرحها .
بمعنى أنه الناقد أو الاديب عندما يبدأ بالالتزام
وينتهى به ، يصبح مسئولا معكوما بنوع من
الآلة والميكانيكية ، الى قد لا تعمل فى عملها

وخطر نتائجها عن الموقف الآخر . . موقف
الالتزام . . الناقد الملتزم أو الاديب الملتزم كلاهما
مطالب بتنمية مفهوم الالتزام ، وإعادة الطر في
موقفه باستمرار ، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوما
سياسيا ولا فلسفيا الإبعاد ما تكون الفلسفة
« تفكير نوعى فى واقعنا » ، وبإعداد ما تكون
السياسة بعدا من أبعادنا الاجتماعية .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر
كان لزاما على الناقد أن يتوخى الظروف التى
يكتب فيها نقده على الأعمال الأدبية والفنية ،
فنفس الكلام الذى يمكن أن يقال فى ظل فلسفة
اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة
على الأدباء والفنانين ، اذا كتب فى ظل فلسفة
اجتماعية موجهة ، قد ينتهى بعدوان السلطة أو
باعتداء الفوضى على الاديب أو الفنان .

وهذا معناه عبارة أخرى أن الدكتور لويس
عوض لا يقف ضد حرية النقد أو حرية التعبير ،
لأن الحرية عنده معناها المسؤولية « مسئولية
الكتاب والناقد عما كتب ونقد أمام الرأى العام
والأدب » . لكن الذى يرفضه ويقف
ضده هو « إقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهى
الى الكتاب أو المعكرين أو النقاد أنفسهم » .
« فى نقدنا » . « فى نقدنا » . « فى نقدنا » .
« فى نقدنا » . « فى نقدنا » . « فى نقدنا » .
« فى نقدنا » . « فى نقدنا » . « فى نقدنا » .

وهو ما حدث فى الحركة التى دارت بين
الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب عبد الرحمن
الشرقاوى بصدد مسرحية « الفتى مهران » ،
واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف
الذى يجعل من حرية الناقد حرية للاديب بنفس
المقدار وعلى نفس المستوى . فحرية الواحد
منهما من حرية الآخر ، وحريةهما معا كما السائل
فى الأروى المستطرفة ، اذا زاد هنا نقص هناك
.. والعكس صحيح !

منهج النقد التفسيري

غير انه اذا كان هذا جميعه يشكل الوجه
سطيقى للموقف النقدي الذى اتخذته لويس
عوض ، والذى استطاع من خلاله أن يقود كتيبة
ماكملها من الأدباء الشبان ، ممن يحتلون اليوم
مكان الصدارة فى حياتنا الأدبية ، ومن استطاعوا
بحق أن يجددوا شباب الادب والفن ، وأن
يمبروا بصديق عن الوجدان الجديد نصر الجديد ،
لابد لنا وعيا بإبعاد هذا الموقف أن نمود قليلا

الى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما أسماه
الدكتور محمد مندور منهج النقد التفسيرى .

والواقع أن اليواكير الأولى لهذا المنهج يمكن
نمذجتها فى الفترة التالية لمودته من إنجلترا
واشتغاله بالتدريس الجامعى ، وهى الفترة التى
اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير
الطواهر الأدبية والفنية دون إصدار أحكام
ذوقية سواء بالجودة أو بالرداءة ، فضلا عن أن
يكون هذه الأحكام مستندة الى أى مضمون
اجتماعى . وليس من شك فى أن هذا الاكتفاء
المرحلى بالتفسير والتحليل كان نتيجة طبيعية
لتكوينه الأكاديمى ، الذى عوده أن يقف باحترام
أمام مدارس الفكر العالمى مهما كانت متناقضة ،
وأمام مذاهب الأدب الإنسانى مهما كان رأيه
فيها ، فكثير من الأدب الإنسانى العظيم الذى
دخل تراث الإنسانية أدب رجعى أو أدب محافظ ،
ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يفض
من قيمته الأدبية باعتباره جزءا لا يتجزأ من
تراث الإنسانية .

وهكذا اقتضرت هذه المرحلة على تناول
الأعمال الأدبية والفنية بالدراسة لإعادة فهمها
وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء
الأكاديمية وخبرته النقدية العامة . إن هذا
القول النقدى المأثور : « إن كل فن من فنون
الأدب القديم كما أقرت الآداب الحديثة »
بمعنى أن المدارس المحدث قبلت بفهم الأعمال
الأدبية القديمة فى ضوء ثقافتها الحديثة ، فيضى
على تلك الأعمال قيما جديدة ومفاهيم جديدة
ربما لم يحظر سأل كتابها القديم ، ولكنها لم
يحتمل تفسير تلك الأعمال ، وهذا هو ما فعله
لويس عوض فى « مقدمات » الكتب الثلاثة التى
وضعها قبل الثورة وهى « بروشوس طليقا »
للشاعر الكبير شيللى ، وفى الأدب الإنجليزى
الحديث « وديوان » بولولاند « . ففى مقدمات
هذه الكتب الثلاثة نجد أن الدكتور لويس عوض
مع مشاركته فى الوجدان الرومانسى مشاركة
حقيقية ، إلا أنه حاول أن يستق الجذور
الرومانسية فى المحولات التاريخية الكبرى التى
أصابت البشرية ، فقد استطاع أن يكتشف فى
رومانسية شيللى مثالا تعبيرا عن التطورات
والتشعبات المادية التى أحاطت بالجنس الأوروبى
فى القرن الثامن عشر ولا سيما فى عصر الثورة
الفرنسية .

ومن هنا اتسم اتجاهه فى النقد التفسيرى
بسمية الاتجاه الفكرى الصام فى فهم الأدب

ومذاهبه ، واتصالهما بالحياة العامة ، وما يطرأ
على هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى ،
وهذا الإدراك وحده على حد تعبير الدكتور
لويس عوض ، كاف لأن يصننا تقبل المثالية لا
على الإطلاق ، ولكن إذا كانت مثاليته ثورية
وتعبيرا عن جذور اجتماعية فيها تقدم البشرية .

والذى يعيننا هنا والآن ، هو ذلك الطابع
التاريخى الذى اكتسب به منهج النقد التفسيرى
عند لويس عوض ، والذى حدا ببعضهم الى
اعتباره التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر ، وقبولا
بالحتمية التاريخية ، ولكنه فى الحقيقة يتجاوز
هذا « لأنى مع إيمانى بسلامة المنهج الماركسى
فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل ، لأجده
كاديا للتفسير بمعنى الالتزام والتبرير والقبول »
كما قال لويس عوض نفسه . وتفسير ذلك نقديا
أن الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان
فيه بالماركسية فى الوقت الذى حاول فيه أن
يتجاوزها الى ما هو أكثر شمولاً وتكاملاً ، فهو
قد استعان بالماركسية فى التخلص من أوهم
الحد المثلل والميتافيزيقي تلك التى تصور التاريخ
على أنه من صنع الأفراد ، وتصور الحركات
الأدبية على أنها نتاج أفكارهم ، وبأن المادة
تتقدم على الفكر ، وبأن الفكر لا يتشكل فكر الإنسان .

وقد طرأ على اعتقاده بأن
الإنسان هو أيضا فاعل فيها ، وقادر على أن يضيف
إلى ما عنده شيئا بل وأشياء . وذلك هى
أحدى المشكلات النظرية التى واجهها لويس عوض
وهو بصدد الانتقال من المثالية الثورية الى المادية
الحديثة ، أو من النقد التفسيرى الى النقد
التاريخى ، إذ كيف يمكنه أن يجد حلا للتناقض
المائل بين فكرة الجبر التاريخى وفكرة الاختيار
الثورى ؟

وإذا كانت هذه المشكلة هى نفسها المشكلة
التي سبق أن تصدت لها روزا لكسمبرج فى
محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين ،
وانتهت فيها الى أن اختيار الفرد الحر للفكرة
الثورية لا مفر منه ، لأن الجبرية لا تعفى من
مسئولية الفرد ولا كانت جبرية ميكانيكية ،
فقد أضاف لويس عوض الى ذلك أن مسئولية
المجتمع أيضا لا تعفى الفرد من مسئولية ، وأن
التزام الإنسان بمسئوليته فردا كان أو جماعة ،



عlias المقاد

الديمقراطية « التي هي بمثابة المركب الجديد

من الديمقراطية

الديمقراطية

الديمقراطية هي نعمة نعمة ، ولكن بتحفظات ، هي حافله ، جوهر الحرية ، وعلى حقوق الإنسان ، ثبات الفرد التي وهبتها الطبيعة للنشر ، والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهي ألا تؤدي الى الردية المطلقة ، والى الحرية المربدة وهي في وجه من وجوها ترادف الطفان » .

وهكذا نجد انه اذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى الى هذا المركب الجديد ، الذي واكب بفضل حركة الواقع من حوله باستمرار ، واذا كان تعبيره عن هذا المركب قد ظل في المرحلة الأولى تعبيرا فلسفيا وادبيا ، فقد استطاع في المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعدا سياسيا ، وأن يعبر عنه كذلك تعبيرا سياسيا مباشرا .

انه مهما يكن من شيء ، فإن لويس عوض يحق معلم ، وصاحب اتجاه ، واحد البناة الكبار لصرح ثقافتنا العربية المعاصرة ، ولن نخطئ في شيء ان قلنا هذا كله اليوم ، فهذا كله هو ماسيقوله التاريخ .

الما هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادي بالنسبة للبشرية بوجه عام .

فاذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض « أن نعطي اهتماما أكبر لدور الفرد في صياغة التاريخ ، دون أن تقع في الحرافة المصادمة ، وهي تأليه الفرد واعتباره صانع التاريخ » .

العقاد الآخر

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المأزق الذي سبق أن واجهه العقاد ، عندما تم بمحمد الكفاح الوطني محمد نوبع معاهدة ١٩٣٦ ، وعاشت البلاد في ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث عينا عن ايدولوجية جديدة ، ألى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا اليمين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية ، وتبلورت بدايات الإخوان المسلمين وبدايات الشيوعيين كحركات فعالة ، فكانا بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدلون .

وفي هذا المأزق عاش العقاد ، غير قادر على أن يجد المركب الجديد من كلا ميسمونه . غير قادر على الاتجسأ نحو اليسار المطبق أو ميسمونه بالشيوعية ، لأن ميسمونه بالفرديّة المطلقة مفسمه من كل فردية الفرد في الجماعة ، ولا هو قادر على الاتجاه نحو اليمين المتطرف أو ميسمونه بالإخوان المسلمين ، لأن تقديسه للذات يعصمه من كل فلسفه تقوم على الغيبيات ، وتجرد المواطن من كل ارادة الا ارادة الايمان .

أقول انه اذا كان لويس عوض قد عاش نفس المأزق العقادي ، الا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه ، فمن طريق « الاشتراكية » استطاع أن يصفى أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن ايمانه بالحرية ، وعن طريق « الديمقراطية » استطاع أن يصفى ماضيه الاشتراكية وكل تأليه للجماعة ، من مقومات الشمولية الملازمة عادة للفكر الاشتراكي ، وهذا هو على حد تعبيره « سر وقوفه في المنطقة الحرجة بين الاشتراكية والديمقراطية » وتلك هي كما يسميها « الفلسفة الاشتراكية

يرث أوفيليا

محمد عبد الحى

- ١ -

وحين حلت بياس سواجاً من القطيعه
إلى مروج الله بالأجنحة الخفيفه

سبحه فخره فى ربيع

وفى الخريف تسقط الاوراق فى البنوع
مثل القراشات الملونات والدموع

وفى الشتاء
أراك ، يا أوفيليا ،
زنبقة بيضاء
تضئ فى براءة الثلج على الغصون
مقمره الجنون

- ٢ -

تفاحة لم تقتطف من شجر الفردوس
أنت . فكيف تدركين
حرية العار التي تولد من
تجسّد المعنى المهرىء في مشيمة العبارة

وكيف تنشئ جذور الكلمات العاريات
حين تكتسى بالاستعاره
في حكم المهرجين ، أو أقنعة المشلين ؟
تفاحة لم تقتطف من شجر الفردوس
أنت . فكيف تسمعين
وسوسة اللودة في تفاحة الاشياء

ودقة الساعة في الظلمة
تم الصمت

يعلن موت الوقت
ومولد الشهوة والرعب ولون الخنجر الاحمر
والعباءة السوداء

- ٣ -

وحينما ينتشر الموتى - وأنت معهم - على العراء
ليدفنوا موتاهم ، تقمر في الظلماء
جثثك الخضراء
لامعة بين جذور الحب والإلفة والشجن.
والحلم الراقد خارج الزمن



أكسفورد - إنجلترا

اولی

محمد البساطي



في بلدته عين • سيدة • في • كني • مع • عبد • متبعيا فوق أرض المرق
وعندما فتحو الباب • جازوا • داخل • قلب • جد منهم في فرحة الباب
أصميتهم • حين • في • ألب • أجمع

صار له به مائة مجذورين . وكان هؤلاء ياتي من حفصا . . حيث غلب اليه
كثيره في هذه المدة . فصاروا يسمونهم بـ " حفر " . وحين انشأها من
اسلم . بدأت احسن تاديبه . وسرا في ممر اخر . . على احد حافته سياج حشبي
مرمى . . يقف على ساحه حالية . وكب اسمع صهيل حصان بعيد . . وفي نهاية
الممر . . رايت حجرة كان لصوة يمر من تحتها المعلق . . وحين انشأ منهم .
بعضهم . . وظل الآخر . .

في الداخل • عثميتي الصوء لحظة • ثم رأيت رجلا يجلس خلف مكتب صغير في إحدى الغرف من أجناب • وكانت لمبة المكتب تضيء يديه وحامها من وجهه • رفع رأسه ونظر إلينا :

— ختم به ۹

وَحَمَلُكَ نَحْوِي • ثُمَّ أَزَاحَ اللَّحْبَةَ بَعِيدًا •

كان يئس بالطور رماديا • ويده التي وضعها على المكب صميره معروقة •
وباصبعها الصغير حاتم • • كان قصه يعيل حابيا • صوى الأروى أمامه • وأضاء له
السف •

وأطفا لمة المكتب • ثم أشار للرجلين ورائي •

وعبر الرجلان الحجر إلى الركن المقابل • ورايت هناك رجلا مبدعا على أويكة
حشبية • ووجهه للناظر • ودعه الرجلان من حب ابطيه • وأحسب • ويحب دما
الرجل تحت الأريكة • غير أن الحذاء كان بعيدا عن متناولهما •



فرح صادق مكسيم

يعد جناحه المبطل
عبر الناس
عبر المظفر والشوك
وفي أسوان ينفض قلبه المعطشان
وجرب صوته بالقرب من تمثال نهضة مصر
وفي حلوان .. كان يحاول الطيران
فرحلته .. إلى شرق القناة ..
دم بلا أسرار
ورحلته إلى شرق القناة
سنابل من نادر

وانت هناك
نفساين
من مرض الأسى والصبر
وانت هناك
تنتظرين أجر القهر
فمدى قلبك المخضوب
عبر الحزن والأشلاء
لنبت في متاديل السويس
عراس الحنة
ومدى قلبك الدامي
إلى سميناء

على الطرق التي نفقوا
يمر الشوق
على الأبواب وهي تموت
يصحو الطرق
على شبكتنا في الليل .. تجبري. الماويل
وتعشب بعد طول الصمت في الذكرى .. النادر
وفي الشجر الذي صلب به العريان
وفي الأرض التي اخضرت .. بها الصلبان
نهب أجنة الخفرة
وتندھش
فتخرج من سجون القمع في المطر
وتبدر في عباوات الظلال .. سنابل القمر
على عرس العصفار
يعود الطير من بوابة الهجره
وينتفضي
ينق الباب زائرك الذي ...
يبكي من الفرح
فبكك ... وببكنا
أنت هناك .. حين يجيئك الزوار
سيدتي ...
أنت هنا ؟
أجيبنا
على الأسفلت .. في ضوء التيون ..
كما يرى الحلم

مسرح

الشرشرة

تجربة مسرحية جديدة

د. أنيس فهمي

مرحباً بكم في هذه المسرحية • هنا لا توجد استراحة •
هنا لا يوجد أي حدث نتحدث اليكم عنه • هذه
ليست مسرحية • أننا لا نخرج عن نص المسرحية
عندما نتحدث اليكم • نحن لانرى ضرورة لاستخدام
انواع الايهام لاننا نريد أن نطرح عنكم الحداث •
نحن لا نريكم أي شيء • نحن لا نلعب أي لعبة من
لعبة القدر • نحن لا نلعب لعبة الأحلام • هذا ليس
تأثيراً عن الواقع • هذه ليست وثيقة • هنا
ليس قطاعاً من الواقع • نحن لا نقص عليكم أي
شيء • نحن لا نعمل شيئاً • نحن لا نقدم لكم أي
حدث • نحن لا نمثل أي شيء • نحن نثرثر فقط •
نحن نلعب بينما نتحدث اليكم • عندما نقول
« نحن » فمن الممكن أن نعنيكم « أنتم » أيضاً •
نحن لا نعرض موقفكم • أنتم لا تستطيعون أن
تعرفوا على ذواتكم فينا • لا ينبغي أن تشعروا
بالأذى أو الإهانة • لا توضح أمامكم مرآة • أنتم
لستم موضع التفكير • أنتم مغضبون • أنتم
مغضبون • ستشعرون بالملل إذا أردتم ألا تكونوا
مغضبين • نحن نثرثر •



ثلاث التي يتغلها الممثلون الأربعة في مسرحية • استفزاز الجمهور •



الممثلون الأربعة بثرزوني في مسرحية «استفزاز الجمهور» - مسرح البرج فرانكلورت

استفزاز الجمهور

في الثامن عشر من شهر يونيو من عام ١٩٦٦
 دهن النظارة في مسرح البرج بمدينة فرانكلورت
 على نهر الماين عندما وجهوا بهذه السيارات يلقيها
 عليهم اربعة شبان يرتدون ملابسهم العادية
 ولا يضعون مساحيق الماكياج ، من فوق خشبة
 مسرح عارية تماما من أي ديكور أو أثاث . بدأوا
 يلغون العبارات ويكررونها الواحد تلو الآخر .
 كانوا واقفين في البداية كان يبدو أنهم يديرون
 أفواههم على الكلام ويستعدون أمام النظارة لكي
 يملأوا ساعه وربع الساعة بثرزتهم . انهم يخاطبون
 الجمهور بعبارة قصيرة صريحة ومباشرة . اما
 المخرج فقد نذ كل أساليب الإخراج من أساسها ،
 واعتمد فقط على الكلمة ذاتها : طريقة أداء الكلمة
 ارتفاع الكلمة ، معنى الكلمة . وقع الكلمة . وسج
 الكلمات بناء متكاملا يشبه الدودة الشريطية .
 وأثناء الكلام أو الترتبه معنى أصبح يحدد استكون
 أشكالا وتكوينات معينة متعددة ، مواره هم
 وفعول وناداه هم ممددة . عن حسة اسرح في
 شكل صليب أو في أشكال أخرى . أحيانا يتجولون
 بين المشاهدين في أصالة واحسانا أخرى
 يلتصقون بحففيه المسرح أو يعفرون إلى مقدمه
 المسرح أو يتكلمون في ناحية من نواحي المسرح .
 ولا يستعين المتكلمون بأية مؤثرات ضوئية أو

صوتية أو ميكانيكية . بهم لا يسمحون بأية
 وسيلة أخرى . حتى الانقام يصعدونها
 حياجرهم .

ولكن ما اسم هذا العرض ومن هو مؤله ؟

اما المؤلف فهو بيتر هاندكه

ولد في عام ١٩٤٢ . في إحدى بلاد ألمانيا
 ودرس القانون من ١٩٦١ - ١٩٦٥ بجامعة جراتز
 وأما المسرحية فمنوانها « استفزاز الجمهور » وقد
 سبقتها مسرحيتان من نفس اللون هما « اتهام
 الذات » و « النبوة » .

وهذه المسرحيات الثلاث لا يوجد بها حدث
 ولا ديكور ولا مؤثرات ولا شخصيات ذات أبعاد
 مسرحية ، ولذلك فإن المؤلف يطلق على الممثلين
 اسم « المتكلمين » . انهم يلعبون بالكلمة أداء
 وإيقاعا ويلعبون أيضا بلحظات الصمت ، وبالأشكال
 التي يكونها بعضهم مع بعض دون الاستعانة بأي
 شيء ، حتى ولا مقعد أو متضدة . ولما كانت الكلمة
 هي نفس الأساس وتوحيد في هذه المسرحيات
 ولأن المتكلمين لا يكفون عن الكلام فقد أطلق المؤلف
 على هذا النوع من المسرحيات «مسرحيات الترتبة» .
 وقد قصد المؤلف أن تكون مسرحياته بلا منظر
 لأنها لا تعطي صورة لنديا الواقع وإنما تتحدث عن
 أشياء من الدنيا في شكل عبارات وأقوال تعطي

مفهوما للعالم وهذه المسرحيات تستخدم الأشكال الطبيعية للتعبير عن الواقع ، وبمعنى آخر تستخدم الأشكال اللغوية التي يعبر بها شقويا عن الاهانة والاستفزاز ، عن اتهام الذات ، الاعتراف ، التقرير ، السؤال ، التبرير ، التهرب ، التنبؤ ، ودعوات الاستغاثة . ولذلك فهي تحتاج الى المواجهة ، على الأقل مع شخص يستمع اليها .

وقد استطاع بيتر هانديك في هذا النوع من المسرح أن يحطم الشخصيات الابهامية لا في المسرح التقليدي فحسب ، بل في المسرحيات الحديثة أيضا ، فهنا يصبح الممثل هو المتكلم أو المراقب ويصبح الجمهور موضوع المسرحية .

يقول الممثلون في مسرحية «استفزاز الجمهور» موجّهين كلامهم الى المشاهدين :

« لقد كونتم بالفعل افكاركم الخاصة . عرفتم اننا نرفض شيئا . عرفتم اننا نكرر انفسنا . عرفتم اننا نعارض انفسنا . عرفتم ان هذه القطعة مناقشة في المسرح . عرفتم التركيب اللغوي لهذه القطعة . تحققتم من وجودنا كمرءة انفسا . انتم تعرفون . انتم تتفكرون اليها .

وبعد ذلك مباشرة بسبب المشاهدين كلامهم للمشاهدين وبكى بطريقة غريبة » .

« انتم لم تكونوا حتى الآن أي ذكره » . انتم لم تستطيعوا حتى الآن أن تتفكروا الى التركيب اللغوي لهذه القطعة ! »

بين خشبة المسرح والمشاهدين

إن النص في الواقع من أشد النصوص عراية وتشويقا واقتناعا بالرغم من اعتماده أساسا على استفزاز الجمهور وتوجيه الاهانات اليه ا وموضوع المسرحية يدور حول العلاقة بين خشبة المسرح والمشاهدين ، وهذه العلاقة يطرحها بيتر هانديك وينميها بوضوح ودون مواربة .

ومسرحية « استفزاز الجمهور » نص مركب بطريقة ايقاعية من جميع الشعارات والمصطلحات الحسنة والمردية التي يمكن تطبيقها على المسرح واسطارة . ولكن كل تحديد للعلاقة بين المسرح والمطارد يرفض بواسطة تلك العبارات الكثيرة التي ربيت بطريقه معية تساهل فيها المصيرب الواحد بعد الآخر ، فمثلا يقول المتكلمون للظنارة:

« كتم تتوقعون شيئا . ربما كتم تتوقعون شيئا مغتلا .

كتم تتوقعون موضوعات معينة . كتم لا تتوقعون موضوعات معينة .

كتم تتوقعون جوا معيناً . كتم تتوقعون عالما آخر .

كتم لا تتوقعون عالما اخر . على ايه حال كتم تتوقعون شيئا .

من المحتمل انكم كتم تتوقعون ما تسمعهون الان . »

إن النص كله يتميز بكونه يلون جديدا من الوان الصراع العظمي ، فهو يطرح قضية او فكرة او يلقى عبارة ثم يتلوها بتعويضها مباشرة ، ولكنه مع ذلك يحتوى على نقطتين من نقاب الضمف . الاولى عندما يحاول أن يكون فلسفيا ، وقد يصل به الامر أحيانا الى محاولة الكشف عما يدور في ذهن الجمهور . أما نقطة الضمف الثانية فتتولد نتيجة لعدم وجود شيء معروض . وفي بعض الأحيان يصل الامر بالممثلين الى مخاطبة الجمهور الحاضر بكيانه العضوي قائلين :

« انتم الآن تشعرون بأطرافكم . انتم الآن تشعرون باصابعكم . انتم الآن تشعرون بالشيئكم . »

وبعد ذلك العبارات مباشرة يقول ممثلون

« سوف لا تشعرون بأطرافكم . سوف لا تشعرون باصابعكم . سوف لا تشعرون بالشيئكم . »

ولكن هذا الذي المجد ليس كافيا لاقتناع المشاهدين ، لأن اعادة التي على الممثلين مهمة شاقة بأن حصرهم في دائرة ضيقة وجردهم من المؤثرات والامكانيات المسرحية التي تساعد على الانعاش .

ويستطرد المتكلمون في كلامهم حتى يصلوا الى الدرجة التي يوجهون فيها الاهانات الى الجمهور قائلين :

« ايها الحقى ، ايها المحالون ، ايها الملحدون ، ايها الكسالى ، ايها المستهترون ، ايها اللصوص . انكم لا تردون . انكم لا تستطيعون أن تردوا . انهم باردون . انهم نعلون اليها عدوى البرود . انتم تركونا باردين ! »

لعبة الاقنعة

ولكن ما هو قصد المؤلف من هذه العبارات ؟

يقول بيتر هانديك : « اني قصصت أن أعري المسرح من اقنعتة . أعري الكلام من اقنعتة . هنا ينزل المساعدون عن كبرياتهم ويجولون الى ملهى للاهانات . هنا يفضح الكليشيهات اللغوية التي نلغظ بها . هنا يجب أن نطلق الكلام على افواه المتكلمين بكل حربه وبدون حساب . هنا يصبح الممثل نحاتا للكلمة . »

يراعي دائما وحدة الزمان والمكان والحدث . ولكن هذه الوحدة لا نراعيها فقط هنا على خشبة المسرح . ان خشبة المسرح ليست عالما خاصا بذاته . ولذلك فاننا نراعي الوحدة ايضا بالنسبة لكم . نحن وانتم نكون وحدة طالما اننا نتحدث اليكم بطريقة مباشرة وبكون توفيق . بدلا من خشبة المسرح كنا نستطيع تحت الافتراض معينة ان نتحدث اليكم ايضا . هنا يعنى وحدة الحديث .

ان خشبة المسرح هنا في اهل ، وصالة المتفرجين في اهل ، يكونان وحدة . انها لم يعودا مستويين مختلفين بل مستوى واحد . هنا لا يوجد مكانان . يوجد مكان واحد فقط . وهذا يعنى وحدة المكان .

ان زمنكم وزمننا يكونان وحدة . هنا لا يوجد زمن آخر غير زمنكم الذى يتفق . هنا لا يوجد ازدواج في الزمن . لا يوجد زمن للمسرحية وزمن آخر يجرى فيه تمثيل المسرحية . هنا الزمن لا يمثل . هنا لا يوجد سوى الزمن الحقيقي . هنا لا يوجد سوى الزمن الذى نعلمه نحن وانتم . هنا لا يوجد سوى زمن واحد . وهذا يعنى وحدة الزمن . هذه الحلات الثلاث التى ذكرناها يعنى معنها مع بعض وحدة الزمان والمكان والحدث . لذلك فان هذه القطعة مسرحية كلاسيكية .

المسرحية يعجون بالكلمات التى تسمى رصاصة الكلام اسد . والحدث الذى نراه فى المسرحية هو رصاصة الوقت . وهذه الصلابة فى الطريقة استمرارية ولغزات صلبة تام . وعف الشكوى الارصة على حافة المسرح ثم يحدثون النظرات في الجمهور يتحد واضح ويتظاهرون بانهم ينتظرون كلمة منه . اما الجمهور الذى يشعر بالتمعة كما يشعر ايضا بأنه ضرب بهراوة ثقيلة ، فانه يضطرب ويحس بالحيرة . ومن حين لآخر يصدر من الصالة تعليق كوميدي . وفي الحال يبدأ الارصة في اغراق المشاهدين من جديد في طوفان من الأقوال والاعمال .

ان هذا النص معهما بدا عصريا من حيث شكل واحسون . يمكن اسبؤ سلفا بسانيره الذى ينتقل من خشبة المسرح الى الجمهور . ولما كان مضمون النص يدور حول العلاقة بين المتكلمين والجمهور فان كل عرض لهذا النص ينطوى على خطوة كبيرة ، وذلك لأن الجمهور الذى يتوجه اليه الشكوى دائما ، يجب ان يتحول من مجرد مستمع الى مشارك فعل في العرض . لذلك نريد ان نأخذ نقول ان في حيلة العرض الالى لهذا النص مسرح اليج مدينة فرانكفورت عن سبب المار كانت استجابة المشاهدين هي رد

ويتحدث هانده عن تجربته مع هذا النص فيقول : « ان قراءة النص شاقة وممتعة الى أقصى حد ، ولكن المخرج كان رائعه . انه لم يكتب بتقسيم العبارات بين الممثلين الارصة . بل جعل واحدا منهم بمثابة المهاجم والملقى . ان الممثلين يملكون الكتب بعضهم مع بعض ومن حلال بعضهم مع بعض ، وفوق بعضهم البعض ، ومن بعضهم البعض ، ويبدأ بهم يصوب الى النص طلالا وألوانا وانما وإيقاعات مختلفة الدرجات ، وهذا يتطلب مقدرة وفنا هائلين . وهم يحافظون على وجود حد من السخرية بينهم وبين انفسهم ، وبينهم وبين النص ، وبينهم وبين المشاهدين الذين يشعرون بقدر كبير من التمتع وهم يستمعون في صمت الى هذا السيل الجارف من كلمات الاستفزاز كما لو ان حماما باردا قد انفتح فجأة فوق رؤوسهم ليسلمهم من العروض المتفتنة للمسرح القائم على الإيهام ، ومن عروض العظات الأخلاقية ، ومن مؤثرات الشغب » .

ان الممثلين في هذه المسرحية يقولون للنظارة ما الذى لا يريدونه وما الذى لا ينبغي ان يكون عنه هذا العرض . يقولون :

« اننا لا نريد باى شكل من الاشكال ان تقدم مسرحا .

اننا لا نعرض اى حدث من الاحداث ولا حتى اى شخصيات مسرحية . لانريد ان يصطنع حقيقة اخرى غير حقيقتنا .

اننا نعرض حقيقتنا الخاصة بنا .

اننا لا نريد ان ننقلكم الى وجود غريب او الى زمان سابق .

اننا لا نريد ان نختطفكم الى الزمان المستقبل . ان الزمن الذى نقضونه في المسرح هو الزمن الوحيد الحقيقى الذى يمكن ادراكه . انه الزمن الوحيد الذى يستحق ان نشغل انفسنا به . ان الشيء الوحيد الذى نهذف اليه والذى نقصده هو ان نخطبكم ، ونخطبكم بكلمات تفهمونها بمعناها الحرفي .

ولكى يحققوا هدفهم فانهم يفتحون افواههم الى بتدق منها فصاحة المؤلف هانده ، ويطلقون على المشاهدين صلاوات حادة من الذرة مؤكدين بحقيقة ان هذا العرض نقد في اطار المسرح الكلاسيكى التقليدى لانهم يتسككون تمسكا شديدا بوحدة الزمان والمكان التى تنتم من المضمون والتي لا تنفصل عن الزمان الفعل الذى يقضيه المشاهد في المسرح ولا عن الصالة التى يوجد فيها . تقول الممثلون :

« طوال الوقت الذى نتحدث فيه اليكم ، وفي الوقت الذى نتحدث فيه اليكم عن الزمن فاننا

العمل المطلوب . ولكن في وسط موجة الاستحسان وقف واحد من المشاهدين في الصفوف الأولى وخرج من المسرح وهو يقول : « هذا هراء » أنا خارج » . واحد آخر من الذين كانوا يجلسون في وسط الصالة ، ما أن سمع أحد المتكلمين يقول :

« قفوا وامكنوا واقفين ، قفوا وامكنوا واقفين ! »

حتى وقف فعلا وظل واقفا وأعلن أنه سيقظ واقفا . ولكن المتكلم رد عليه على العور بطريقة لمناه

« من الأفضل أن تجلس . ذلك سيساعدنا كثيرا » .

ولكن في الليلة التالية حدثت ردود فعل عنيفة من المشاهدين إلى درجة أن المخرج وجد أنه لم يعد في الإمكان أن يحتمل مشاركة الجمهور في العرض إلى ذلك الحد فتدخل في الأمر وحاول أن يقتنع الذين صعدوا إلى خشبة المسرح بالعودة إلى أماكنهم .

ومن الغريب أن عرض مسرحية « استغراق الجمهور » لاقى نجاحا كبيرا على خشبة جسيم المسارح الأوروبية التي عرض فيها . وقد بلغ عدد المرات التي عرض فيها هذا النص منذ عام ١٩٦٦ إلى الآن حوالي خمسمائة مرة .

والآن يحق لنا أن نقابل ما في اليمين إليه يبتسر هاندكه من كل هذه النص نفسه على هذا السؤال فقال

« لا أريد مطلقا استبدال المسرح القديم . لا أريد أن أعلق المسرح القديم ولا أريد أن أحدث ثوره فيه . لا أريد إلا أن أحث الجمهور على أن يكون يقظا دائم الانتباه ، وهذا ما أفعله حتى ولو اضطرب لاستخدام وسائل خشنة أو فظة . أريد مخاطبة الجماهير وجها لوجه . وهذا ما أفعله خمسة طوال خمس وسبعين دقيقة » . أريد أن أحدث أثرا . أريد أن أنطلق في التحدث إلى الجمهور عن الكاثوليكية . أريد أن يصبح الجمهور واعيا ببعض الأشياء ، التي تبدو غائبة في البساطة وأن يحدث ذلك من خلال وسيلة الاستغراق » .

ولكي يتعود الجمهور على طريقة هاندكه في مخاطبته ، ويتعود الممثلون على الطريقة التي يجب هاندكه أن يخاطبوا بها الجمهور ، فإنه وضع عدة قواعد للممثلين والجمهور من أهمها :

أن يستمعوا إلى الترانيم في الكنائس الكاثوليكية أن يستمعوا إلى استغانات الحريق ، والإهانات في ملاعب كرة القدم .

أن يستمعوا إلى ثرثرة الناس في الأماكن المزدحمة والمجمعات .

أن يستمعوا إلى الدراجات التي تجرى وموقها راكبوها إلى أن تسكن حركة أسلاك عجلاتها ، وأن يتطلعوا إلى أسلاك المجلات حتى لحظة توقفها عن الحركة .

أن يستمعوا إلى صسوت الآلات عندما يصلو بالتدريج بعد إدارة المحرك .

أن يستمعوا إلى قلقات الكلام التي تصدر من المتحدثين أثناء المباحثات .

أن يستمعوا إلى أصوات القطارات التي تصل إلى المحطة والتي تغادرها في نفس الوقت .

أن يستمعوا إلى الذين يتكلمون في وقت واحد أثناء جلسات الأمم المتحدة .

أن يشاهدوا القروء التي تسحر من الناس ، وحيوانات الالما التي تبصق في حديقة الحيوان .

أن يتأملوا النصوص والصلطين وهم يدعون

أرضاء الجمهور

وفي هذا صعد هدف المتكلمون الأربعة بفدائهم اسماء . فبعد يردون المتفرجين وهم جالسون في مقاعدهم بالصالة بفد كبير من كلمات انتحدي والاستغراق والأهانة . ما تأثير هذا كله ؟ ان الناس يشعرون في البداية بشيء من التذمر والضيق خاصة وانهم لا يوافقون على ما يسمعون . ولكن فجأة وبلا سابق انذار يجنون أنفسهم وقد أصبحوا موضع الحدث على المسرح ، وهدفا للقذائف التي يلقي اليهم عبر حافة المسرح . عندئذ يشعرون بالرغبة في الرد على المتكلمين وإعادة القذائف اليهم على خشبة المسرح ، ولكنهم لا يستطيعون . انها عملية مجرة تمارس بطريقة حديثة تماما . والنتيجة أن المشاهدين يصبخون ، كما يريد هاندكه ، مقيدين إلى اللجام وبذلك يرغبون على متابعة مصفحة المسندس وثرثرته المندفعة . انه يضرب الناس بمطرقته ليقنعهم ببعض تجاربه وخلاصة آرائه . انه يضرب شعورهم بمطرقته ولكنه لا ينسى أن يطيب خاطرهم في آخر العرض عندما ينبري المتكلمون ليخاطبوا المتفرجين قائلين لهم .

« كنتم في مجموعكم كما لو كنتم شخصا واحدا . قضيتم وقتا طيبا . اشتركتم معنا في التمثيل بطريقة رائعة . نحن سرورون حضوركم . شكرا لكم . ثابت لبنتكم » .

الأم.. وقلوب الأدباء

فتحي الابياري

أغل ما في الحياة الحب ، ونبع الحب في الوجود
يسق من حب الأم .. فحبها هو أمي ، وأرق
وأعمق ألوان الحب *

وقد استلهم كثير من الفنانين والأدباء أعمالهم
لحالة من حياة معشقاتهم ، أو أسرأت قلوبهم ،
فما كان من حب الأم .. عن مصفات قلوبهم
لحالة من حب الأم .. وبمصرح فحب
ليفض والالم أحيانا أخرى *

أغل ما في الحياة الأم أو الحب الأموي على
الأم .. الفنانين ، فنادوا ما نعيش
في الحياة .. بين الآثار الأدبية في
الحياة .. من اختلاف في التعبير عن
هذه الأم .. ليس في الشك والمصنوع وليس
في المعالجة ، نتيجة لآثر البيئة ، والمجتمع على
مكونات الأديب والفنان ، ولذلك ستحاول أن
ننشر على أثر الأم .. في نفسية الأديب العربي ..
قديما وحديثا وكذلك الأديب في الغرب وفي
الشرق *

ويمكننا بسهولة أن نمر سريعا بعدد كبير من
الشعراء حتى نصل إلى أبي الطيب المتنبي فنجد
بذكر الأم في قصيدته التي رثى بها جدته لأمه
فهو لم يذكر الأم ، إلا بمناسبة الموت ، وكذا الحال
عند شوقي *

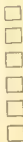
وفي ديوان شوقي الكبير ، لم تحظ الأم
إلا بقصيدة واحدة ، ومتى ، بعد مماتها .. حتى
القصيدة لم ينظمها كلها عن أمه ، وإنما غلب
عاطفته بمناجاته للوطن ، فجاءت القصيدة ضعيفة
التعبير ، وغير صادقة التعبير ، وغير صادقة
الإحساس ..



مكرم جودكي



برتولد بريخت



وهناك بعض قصائد متفرقة يثر عليها الباحث
صمودية نالفة بين دواوين عبد الرحمن شكري ،
والعقاد ، والشاعر القروي رشيد سليم خوري ،
ومعروف الرصافي .. وغيرهم تتناول حسان
الامهات ، واحضانهن المليئة بالحب والعطف ،
ولكننا ما زلنا في انتظار ملحمة شعرية عن «الام»
العربية .

.. واذا بحثنا عن اثر الام في قلوب الادباء
والفنانين ، عبر الفن الروائي مثلاً ، لاسترعت
انتابعا على اعور تلك السمة السباسة في الادب
الروائي العربي . فهناك رواية « الام » لبرول بك
التي نالت عليها جائزة نوبل ١٩٣٨ . ورواية
مكسيم جوركي التي تحولت الى مسرحية . وهناك
رواية « الام » الهندية ، للكاتب الهندي عزرا .
حيث صور فيها كفاح « الام » من أجل ابنائها ،
ومن أجل الشرف ، تماما كما فعلت « برول بك »
في روايتها . ولا شك أن الكاتب الهندي قد
تأثر في كثير من مواقف قصته بـ « امة » الام »
لبرول بك . اما في القصة الهندية فقد امسكت
« الام » في نهاية الرواية بالمدقية ، و...
الرصاص .. لتقتل ابنها . لانها خفت من ان
يصبح سببا في تلوث شرف القرية
خطف ابنة المراهب الذي ظل يستغل علمه في
عدا .. حصص محبة ...
اتجهم شرف القرية . كما صور خورني في
روايته « الام » تلك الام التي قتل عليها في
نهاية الرواية وهي حاملة لمقدمة مملوءة بالفتنات
المعادية للنظام القائم ، وضربوها بقوسه ، كانت
تصمم في الحموخ التي احتشدت لثرى هذا
النظر .

« لا تخافوا شيئا ، فليس هناك شيطان اكثر
مرارة من حياتنا الرثيية ، وحدوا قوتكم في قوة
واحدة ، ولا تخافوا شيئا فقد تشرد في الدنيا
ابنائها .. انهم دماؤنا .. انهم يريدون ان
تنتصروا على كل الآلام الانسانية » .

وكانت آخر كلماتها .

.. ان سمعة الحقيقة لا تطفئ ، حتى نسيل من
الدماء .. ولا يمكن ان تقتل النفوس التي بعثت
من جديد .

وهكذا استغل جوركي عاطفة الامه ...
مصنوع سياسي ، ومع ذلك فالرواية تصمد في
الاعمال الفنية الخالدة .

ولكي اين موقف الروائي العربي من « الام »
بالرغم من ان قصص أمهاتنا العربيات والبطولات
التي قمن بها خير مادة حية للفنان القصاص . وان
واقعتنا الحديث والأحداث التي مرت بها « الام » في
فلسطين السليبية مادة خصبة ، لخلق عمل فني
كبير في القصة العربية الحديثة ، ونحن نأمل أن
يصور لنا قصاص عربي في الايام المقبلة ، لوحة
خالدة ، قوية ، عن « الام » العربية .

.. ولم يقتصر تأثير الام ، وتحليل مشاعرها
، حساساتها عن الشعر والزجل والقصة
والمسرح فقط ، بل كان للمسرح نصيب من
هذا الاثر ، فبالرغم من ان المسرحيات في الادب
عربي ...
سياسية ، أو وطنية ، أو لتحريرك الشاعر الدفينة
في النفس البشرية ازاء قضية من القضايا ، ومن
« ام » تلك المسرحيات التي سساولها بالدراسة
والتحليل ، مسرحية « الام » لكارول تشاباك ،
و « الام » شجاعة ، للكاتب برتولد برخت ، الذي
نام لها بأعداد قصة « الام » لمكسيم جوركي الى
السرحة .

وقد عدى خشية المسرح بكثير من
... او الخيالية . واجمع النقاد
... التي سبها الانسان اذل
... المسرحيات جميعا ، وفيها . يسخر من
... التي كان الناس يحيونها في شرق
... قلبا شئت الحرب الثانية ، واجتاحت
... مثل أرض بلندة هذا الاحتياج الهمجى ،
ارتفعت شهرة المسرحية وشهرة صاحبها الذي
أسلم الروح قبل أن يرى النازيين يدسون أراضى
الوطن بالآلته التي لا عقول لها .

وأصدر تشاباك مسرحية « ماركو بولس » ،
ثم توالى مسرحياته ، منها « الطاعون الأبيض »
و « القوة والتجد » ثم هذه المسرحية « الام »
التي ظهرت عام ١٩٣٩ ، أي بعد وفاة المؤلف في
ديسمبر ١٩٣٨ . والتي ناقش فيها بطريقته
الخيالية التعبيرية الرائعة فكرة الحرب والسلم
... ومنى تغلب احدهما على الأخرى .

ويعرف من الفصل الأول من مسرحية « الام »
أن أب هذه الأسرة المكونة من الام وخمسة
أولاد ، قد استشهد بسبب قائده المتهور الذي
امره باقتحام أحد معازل العدو ، دون أية حماية
من رصاص العدو . وقد توفي هذا الأب منذ

سبع عشرة سنة ، وتظهر روح الأب على المسرح ، وتحدث معها الأم كما تحدث منذ سنوات ، وتدور بينهما مناقشات يتحدث فيها الأب عن الدور الذي قام به في قتال ثورة الأحالي . وأنه لم يمت ميتة الأبطال قط ، بل مات بسبب جهل قائده ونزقه ، ثم بسبب هذا الجرح الذي أخذ بسببه أسيرا ، فأذاقه آلمو الهوان ، وتركوا جرحه ينزف حتى مات . وهذا خلاف ما ادعته النشرة الرسمية التي وصفته بالبطولة ، وهو يؤدي واجبه في المعركة .

وتحكي « الأم » لزوجها كيف قاصت ، لتربي أولادها الخمسة بعد مائة . لكن ابنها الأكبر « انغو » الذي درس الطب وتخرج في اعظم كلياته ، تطوع لمحاربة الحمى الصفراء في بلاد نائية . وهناك هلك . لأنه تطوع ، لكي يجرب أثر هذه الحمى في الجسم فوافق على أن تنقل اليه عدوى هذا المرض الخطيئ ، ليسجن أحراره فيه . وكاتب السجدة انه عندما ساءت روحه ، حوار أبيه .

ويطرب الأب عندما يسمع نداءه في نارية في الحديقة ، ويعرف الله انهم ابناؤه . وكريستوفر يتدربان على اصابة الهدف . وتثور الأم لأنها لا تريد أن يكون ابناؤها مثل أبيهم يموتون في الحرب بسبب قائد جاهل . ولكن الأب يقول :

الأب : اعتقد يا حبيبتي ، ان من حقد ان تمخرى بهم كل الفخر ، أو لست كذلك ؟

الأم : الواقع أنني لست على يقين من ذلك ، بل اشعر كأنني دجاجة فقسمت نسورا ، ثم أعود فأقنع نفسي أحيانا ألا أكون ضيفة الأفاق ، ولا أقف حجر عثرة في سبيل ميولهم ، انه لروع حقا ياريتشارد ، كيف تتغير طبيعة المرأة عندما تصير أما .

ثم تظهر روح ثالثة ، هي روح الابن الثاني « جوج » الذي التحق بـ سلاح الطيران ، ووقع عليه الاختيار بتجربة في

الطيران المرتفع لضرب الرقعة القياسي في هذه الناحية . ولكن طائرته تسقط . وعندما عرفت الأم بذلك ، سقطت على أحد الكراسي ، وقد زلزلها الحبر ، وظلت تنسج نسيجا طويلا مكتوما .

وفي الفصل الثاني نرى الأخوين كريستوفر ، والصغير « توني » يتجادلان حول موقف أخيهما « بيتو » الذي انضم الى الحزب الأحمر ، بينما انضم « كريستوفر » الى الحزب الأبيض ، في تلك الفترة التي فرقت كلمة الأمة ، وقسمتها الى حزبين متحاربين .

وتظهر روح بيتو على المسرح ، وتعرف الأم ، فتقع مفتيا عليها من قوة الصدمة ، فقد قتله أعضاء الحزب الآخر رميا بالرصاص . ان « بيتو » ، وأندرو ، وجورج ، والأب » . أصبحوا جميعا اشباحا ، يحاولون الصاية بالأم المفتى عليها . ويتحاورون فيما حدث كله . ويسف الدكتور أندرو أمه ، ثم يتركها راقدة ويبدأون المناقشة ، يروي كل منهم الطريقة التي مات بها ، ويقول

الأب : لم أحسن حينما قد صحيح بحياتكم في سبيل أمي . وأندرو في سبيل أمي . وجورج في سبيل أمي . وأنا أنت . يا بيتو . في سبيل أي شيء صحيح بحياتك ؟

بيتو : في سبيل الحرية والمساواة يا أبي !
الأب : أم . . . أما أنا . . . فقد مت في سبيل الوطن وشرف الكتيبة . . . أو . . . لأن القائد أصدر تعليمات خاطئة ! . . . ولكن لا علينا من ذلك كله . . . انها جميعا أعمال عظيمة يستحق أن نضحى بالحياة في سبيلها .

وبينما هم في حديثهم ، اذ بصوت المذيع في الراديو وهو صوت « كريستوفر » نفسه . . . يقول :

كريستوفر : ان القائد العام يأمر الحمر للفرار الأخيرة بأن يلقوا السلاح ، ووقف هذه المذابح المتكررة في ظرف خمس دقائق ، فإذا لم يعد هذا ، سأمر بضرب المدينة وتدميرها على رؤوسهم .

وهنا يثور بيتو . . . أي روح بيتو التي كانت تنتهي بالشرطنج في تلك اللحظة ، تحاول حل

مشكله من المشكلات . ويرمي البيض يا بهم أوعاد متوحشون سماحون .. ثم يهبط يا حمرى الا يستمعوا اليه .. الى كريستوفر احيه . وان يصبروا ويصابروا حتى يتم النصر بعصيه اخريه واساوة ويؤزل الضميمان ! ونعصى الدفاق عسى فى صوب اندبح يصحح لأمر .. سرول الى « يدرومات » المنازل لان الصرب سيبتدى . وعند ذلك تستيقظ الأم فتتهف يا بناتها ..

.. أبناتها الاشباح هؤلاء .. ثم يسأل تونى الذى يدخل فى تلك اللحظة . فتتلاشى الأرواح .. حتى اذا أضاء الصباح وسألته أمه عن بيتى أجابها بأنه لم يعد بعد . ثم يتناول مسدسا ، فتسأله عن السبب ، فيداور فى أجابته ، فإذا ما سألته عن كريستوفر ، أخبرها أنه أخذ بندقته ، وخرج لأن الواجب كان يحتم عليه ذلك .. قائلا لها : « لا تفوضى يا أمى » .

ويشتد الصراع بين الحزبين ، وتدهور حرب اهلية طاحنة ، يقتل فيها كريستوفر أيضا . وبينما كانت الاهالى فى تطاحن ، انتهز العدو الفرصة ، وهجم على البلاد وهى فى حالة سرق داخل ، وانهار فى البنيان . وترك الاهالى ما كان يقيم من خلاف ، والتفتوا الى العدو يقاومونه . ويتردد صوت المدبعة فى الراديو ..

.. فتلاشى الأرواح ..

.. فأنه : « ليس هذا صوت انسان . ولكنه صوت الوطن نفسه ينادىكم . يا أممك الوطن . انا نادى جميع ابنائى .. أن هلموا الى الدفاع عني ، هلموا الى يا ابنائى .. دافعوا عني يا ابنائى » .

ولكن « الأم » تقفل جهاز الراديو ، صائحة : - لا .. أنت لست أم ، ولكنى أنا كذلك ، أنا أم .. أسامة أنت ؟ أى حق لك تجاه أولادى لو كنت أما لما أرسلتهم الى الحرب ولجأتهم كما أعمل أنا . ولعلقت . دونهم الأبواب ، ولصرخت كما أصرخ .. لا .. لن أتخلي عنهم أقول لك الحق . لم يبق لى أحد . لم يبق سوى أنا وحدى . امرأة عجوز . خرقاء . لم يبق لى أحد .. لا أحد اطلاقا .

ولتفت الأم ورامها ، فترى ابها الآخر الصغر « تونى » . فتحاول أن تمنعه من الخروج ، ليقاوم العدو لأنه صغير لم يبلغ الثامنة عشر بعد ، ويدور هسقا الحوار العنة بين الأم وابنها :

الأم : وهل طست أنك ستنتقد الوطن .. هيه ! ..

تونى : لو ان كل أم تتكلم بمثل ما تتكلمين الأم : لا يدهشنى ذلك أبدا .. أترامها مستطية أن تتقبل فكرة انزع أبنائها منها ، الواحد تلو الآخر ، فى هدوء واستكانة ، انها لو رضخت لهذا عن طيب خاطر لما استحققت أن تسمى أما .

تونى : ولكن أمام هذه الحروب الرهيبة الطاحنة يا أماه ..

الأم : اننى لم أبدأها ياتونى .. ما من أم اشتعلت نيرانها . اننا نحن مشر الامهات يا ولدى العزيز ، لم نشعر حربا أبدا . ان كل عملنا فيها أن ندفع أولادنا لثمتنا لها . ولكن كنا فى غياه الآل . فلن أجود لهم بالولد الوحيد الذى بقى لى .

تونى : لا تفوضى يا أمى ، ولكن لا بد لى من الدعاب .. أما علمت أنه قد صدر أمر ملزم بذلك .. اننا جميعا قد أمرنا بالبطوع .

الأم : انك لم يبلغ مبلغ الرجال بعد ياتونى . تونى : ولكننى لست طفلا اليوم يا أمى . الأم : حتى .. تريد أن تتخلى عني ..

.. صبحت عاهرة عن أن أتهم ..

.. حتى أنت ياتونى ؟

تونى : .. أنت نيكين . اذن هابت .. فى الدعاب .

الأم : .. بس أسأل عن ولدى . تونى : ولكن يا أمى .. أنت لا تستطيعين أن تصبرى معى عن هذه الصورة .. سوف أحرب .. سوف أحرب منك .

الأم : تونى .. اتسلم ما هو واجبك ؟ واجبك أن تبقى معى . انك تدعين لى بذلك .. من أجل أبوك واخوتك .. فمن المؤكد أن عليك حق الرعاية .. أما لى عليك ذلك ياتونى ؟

تونى : بلى يا أماه ، ولكن ثمة واجبا أكبر الآن ..

ويستمر هذا الحوار المتع بين الأم وابنها ثم تتحدث مع أشباح أبنائها وزوجها وجدها قائلة لهم :

الأم : اننى محقة على العالم ، ان اطفالى يوسسون على الدوام الى متنتهم فى سبيل قضية أو أخرى . فى سبيل المحبة . أو خلاص المشربه أو ما يطيب لكم أن تطلقو عليها من الأسماء

والصفات ، ولكن هل تقدم العالم ؟ ..
هل أصبح علما أفضل ؟ وهل كان من
وراء ذلك أي منعة ؟

الجند : بلى يا عزيزتي لقد دعمت الأساس
لأرواح التقاليد ، وهو امر من الاهمية
بمكان .. كما تعلمين .

ولكن صوت المديع والديمه ، يكسبهم
الحاله السيئة التي وصلت اليها البلاد . وأن
العدو قد أطلق احد طوربيداته على سفينة
التدريب « جودجون » وعلى ظهرها اربعمائة
سبب يتمرنون ، وقد غرقت السفينة . كما
أعارت طائرات الأعداء على إحدى المدن ، وكان
عدد الضحايا أكثر من ثمانمائة شخص في
الأهالي ، كلهم من الأطفال والنساء .

صوت امرأة في مكبر الصوت : اننا نشهد
سكان العالم .. نشهد البرية جمعا
على هذا العدوان الأثم . فقد أغارت
طائرات العدو صباح اليوم على قرية
« يورجو » وألقت قنابلها على مدرسة
القرية . وبينما كان الأطفال يلعبون
النجاة ، حصدتهم العدو بطلقاته
الرشاشة ، فخرج ثمانين طفلا ، وقيل
سبعة عشر طفلا . وثلاثون في الحو
اسلا ثلاثين طفلا .

الأم : ماهذا الذي تفعلون ، أطفال
يقبلون الأطفال الآن .

توني : (يتفحص الخريطة) أين موضع هذه
القرية .. أين موضعها ؟

الأم : (منتصبة كما لو كانت قد تحولت الى
صخرة) .

أطفال .. أطفال كائناني عندما كانوا
أطفالا .. أطفال بشعورهم المشبعة ..
ووجوههم المتسخة ؟

الأم : تخطف الينديقية من مكانها على الحائط ،
وتدفعها في يدي توني المدنون ،
ويحركه كاسحة من دراعياها) اذهب !!

ويسدل الستار ، على مسرحية الأم ، التي
استطاع فيها كارل تشابك أن يحرك العفوس
اليسريه . ويعرض لأصعب المشاكل والأزمات
التي تفصل بالحروب في أسلوب رائع ، وحكمة
مرحبة منة . يحلل بمسبة مدد الأم
تحليلا ، كشف فيه عن أعماقتها ، وعرض لنا
أدق الخلفيات ، فضلا عن ذلك الصراع العنيف
المستمر طوال المسرحية داخل نفسية الأم .
ويمكن أن نفسر ظهور الإشباح على المسرح ،

على أنهم تعبير مجسم لما يدور في نفسية الأم
من صراع عنيف ، وصل الى الذروة المشوذة ،
وهي تغير موقف الأم في نهاية المسرحية اذ دفع
بآخرا إبنائها الى المعركة للدفاع عن الوطن الحقيقي
هذه المرة .

وبرع تشابك في أن يعطنا دون ملل ، أو
أن تحس النفس بهذا الهدف المباشر ، فينب لنا
عن طريق الرمز ، نهاية التحزب الأعمى والحزبية
الحمقاء التي أدت الى انشقاق في الأسرة الصغيرة
بين الأخ وأخيه ، ثم اتساق كبير في الأسرة الكبيرة
الذي أدى في النهاية ، الى ظهور العدو الحقيقي
للوطن ، وانتهاز الفرصة ، لينقض على المتنافسين
الذين أعماهم التحزب الأعمى .

وبالرغم من حرص « الأم » الشديد على
إبنائها ، وخوفها عليهم من الموت ، وشراسة
الحرب ، الا أنها في النهاية تدوس على أمومتها ،
من أجل الأمومة الكبيرة .. أمومة الوطن ،
عندما لا تجد الأمهات أي مفر من تقديم الفلذات
لبنائهن .. لانقاذ شرف الأم الكبرى .

وفي نفس هذا المجال عن الحرب ، وضع
برنولد بريخت اناسا واعنان الانساني مسرحية
« كاترينا » ، وهي قصة انتاجه المسرحي ،
التي تدور في سنة ١٩٢٩ - ١٩٣٠ م .
تفرض من التجارة أثناء
الحروب ، التي تجارة حرب ، لا يهمها ما يحدث
في الحروب من مأساة ، وفواوح ، ما دامت
تحصل على أقال لتربي أولادها الثلاثة ، بنت
صماء « كاترينا » ، و « ايلياف » ابنها الأكبر ،
و « الجين السويسري » ابنها الأصغر .
و « الأم شجاعه » تملك عربة متنقلة مليئة
بكل السوان الطعام ، واحتياجات الجنود
المتحاربة ، وهي تنتقل مع القذوات المتحاربة
خلال حرب الثلاثين عاما في الفترة بين سنة
١٦٢٤ ، وسنة ١٦٣٦ في السويد وبولندا ،
وألمانيا .

وقد بدأت « الأم شجاعه » تشاطها
التجاري ، مع قوات البرونستنت ، الذين
اختطفوا ابنها الأكبر ، ليكون جنديا مع
المقاتلين . وبعد عامين التقت بابنها الأكبر ، في
أحد المواقع ، وكان القائد يحتفل به لشجاعته ،
في تأدية واجبه ، من سرقة مواشي الفلاحين ،
والاعتداء عليهم . ولكن بعد مرور ثلاث سنوات
من ذلك الحادث ، كانت الأم شجاعه أسيرة هي
وباقى الكتيبة العنلندية ، وتقع لها أحداث
جسام . فقد قبض العدو على ابنها الأصغر

« الجين السويسرى » . وحاولت أن تتقدم ،
وتدفع رشوة لانتفاذه ، وقالت للماهرة (ايغت)

الأم : ان الأمير يتعلق بحياتى ابنى ..
اسمى ا .. كوني عاقلة ، ولا تذكرى
شيئا عن الذين يريدون انتقاد حياتى ،
ولا تعولى لهم من جنت بهذا الشبح .
بحق السماء ، افعل كل شئ . ناسمت
أنت ، قصى عيبيهم ما يحلو لك ، فولى لهم
انه عشيقت ، والا شعوبنا جميعا ..
لأننا ساعدناه .

ولكنهم رفضوا المبلغ المقترح للرشوة ،
لأنهم يعرفون أنه كان أمين صندوق الكتبية ،
ويعتصرون عن صندوق الأموال . وعادت (ايغت)
للأم تخبرها بذلك ، وتحثها على أن تزيد من
قيمة الرشوة ، وبصوبة وافقت الأم على أن
ترهن عربتها ، لتحصل على بقية المبلغ .
وارسلت « ايغت » الى هناك ، ولكنها عادت
شاحبة الوجه ، وهى تقول للأم :

ايغت : نجحت بمساوماتك ! احتفظى بمرئيتك
أما هو فقد بنى إحدى غرفه بخاصة .
أنت لا تستطيعين أن أساعدك منذ الآن .
لكنى سمعته يقولون أنهم لا يحتفظون
أن الصندوق قد ألقى .
ويقولون انكم جميعا بواطنهم معه .
وسياتونكم بجنته .
أى تأثر ، والا ضمتهم جميعا ،
يقطفون أترى . أتريدون أن آخذ معى
كاترينة (الأم شجاعة تهز رأسها)
هل هى تعلم ؟ لعلها لم تسمح دق
الطبل ، أو لم تفهم .

شجاعة : انها تعلم ، اذهبى واحضرىها .

(ايغت تذهب لاجتماع كاترينا ، وهذه
تجلس الى جوار أمها ولا تتحرك . الأم شجاعة
تأخذ بيدها . يدخل فلاحان يحملان نعشا
مددت عليه جثة تحت كفن . والعريف يمشى
الى جوارهما يصمون النعش على الأرض) .

العريف : هذا شخص لا نعرف اسمه ، ولابد
من قيد اسمه حتى يكون كل شئ على
مايرام . لقد كان عندك ، وتناول وجبة
طعام . انظرى .. هل تعرفينه . ارفع
الكفن هل تعرفينه ؟ (الأم شجاعة تهز

رأسها) كلا ؟ ألم تراه قبيل أن يأتى
لتناول الطعام عندك ؟ (الأم شجاعة تهز
رأسها مرة أخرى) أحملاه ! .. وادفناه
فى مقبرة المجولين .. لا أحد يعرفه
يحملانه .

هكذا وضع « بريخت » الأم شجاعة ..
فى موقف نادرا ما تقفه أم ففى لم تستطع حتى أن
تذرى دفعة واحدة على جثة ابنها ، والا انكشف
أمرها ، وقتلوا هى وابنتها على الفور . ولكنها
ضفطت على نفسها ، ودامت فوق أومتها ،
وحبست مشاعرها ، وخفقت عبراتها فى هذا
الموقف . وكأنها تستعيد كلام أحد الجنود اليها .
عندما جاءوا ليأخذوا ابنها الأكبر ، ليكون جنديا
« لا يمكن لأحد أن يشاهد الحرب ، دون أن
يدفع ثمن مشاهدته .. هل تريدون أن تشاهدنى
الحرب ، وتجارى فقط دون أن يمسسك أى
سوء .. هذا لا يحدث إطلاقا ابنتها الأم » .

ولعل خير تعبير عن تلك « الأم » مقالته
بها الواعظ ذات يوم من أيام الحرب ، عندما
أرسلت ابنتها كاترين مع كاتب الكتبية لشراء
بعض البضائع ،

الواعظ : .. من عهد بها للكاتب .

شجاعة : .. من عهد بها للكاتب يعكر
بعض فى .. سميت بها .

الواعظ : اسى أعجب بك كثيرا .. حين أراك
هكذا بديرى اشعلت الجارية
وتخلصين من المأزق ، أفهم لماذا يسمونك
« شجاعة » .

شجاعة : ان الفقراء فى حاجة الى شجاعة ، والا
ضاعوا ، لايد لهم منها ، على الأقل
للهوض فى الصباح الباكر ، فان حوث
الحقل فى أثناء اشتغال نار الحرب ،
وانجاب اولاد بينما المستقبل مظلم ..
كل هذا يستدعى شجاعة قاسية . وهم
فى حاجة أيضا الى الشجاعة حين يواجهون
بعضهم بعضا فى المارك التى يرغبون
على خوضها ليذبح بعضهم بعضا ، وأن
يحملوا الامراطور والبابا ، هذا ايضا
يدل على شجاعة غير عادية ، لأن هذين
يتطلبان منهم حياتهم .

وتقوم الأم بالارتزاق من الجيش الذى
سير معه ، الى أن وقعت هدنة قصيرة ، أعدم

الفلاح : اليس لك عر بها ؟ اليس عندك من تستطيعين الذهاب اليه ؟

شجاعة : نعم .. واحد .. هو ايليئ .
الفلاح : لابد أن يتجنى عنه ، أما هذه خستعنى نحن بدفنها كما يجب ، فاطمئنى من هذه الناحية .

شجاعة : خذوا هذا المال لتكاليف دفنها .
ونصى الام .. تجد امامها عريتها ، بعد ان عدت اولادها الثلاثة . .. وقد مات كل منهم .. امام ناظرها ، وهى لا تستطيع الا أن تواصل الطريق .. لتميش بين الدخان والبارود ومعارك القتال .

وقد قال بريخت ، عندما كتب هذه المسرحية عام ٤٩ ، مفسرا بعض ما كان يرمى اليه من كتابتها .

« ان ماينفى على تمثيل مسرحية « الام شجاعة » ان ... فى المسام الاول هو انه فى الحرب ليس صفار الناس هم الذين يصنعون محاسن الكبرياء ، وان الحرب - وهى طريقة اخرى لوصف المجازة - تجعل من كل فضيلة انسانية قوة شاة تترك حتى ضد من يملكها ، وان انه تفشجة فى سبيل القضاء على الحرب ينبغي بذلها مهما غلت » .

وشخصية « الام شجاعة » .. حافلة بالقائض ، رحيمة بأولادها ، قاسية على غيرهم ان اقتضى الأمر ، متعانية ، كلها اشارة ان اتصل الأمر بذويها ، انانية محدودة ان كان فى ذلك مايحقق اهدافها .

وشجاعته ، لا تنطبق على وصفها بأنها كانت تدافع عن مبلدا ، أو عقيدة ، أو حتى الدفاع عن الوطن ، ولكن شجاعته ، كانت تنحصر فى خروجها من المأزق التى مرت بها ، وأنها كانت ترى جثة ابنها ، ولا تستطيع أن تذرف عليه دمعمة واحدة ، خشية اقتضاح امرها . ان « الام شجاعة » .. هى نمط بارز ، جسمه بريخت ، من بين دخان المدافع ، وسط الحرب المهلكة . داعيسا الى أن تبذل كل المحاولات لايقاف مجزرة البشرية عندما يُعتقد الانسان عقله .. وهى الحرب !!

فيها ايها الثانى رميا بالرصاص ، لانه ارتكب جريمة النهب ، فى حين أنه عندما نهب العلاحين اساء الحرب ، أجلسه القائد بجانيه ، ومنحه وسام البطولة . اما ابنتها « كاترينا » الحرساء الصباء ، فقد أعدت أهالى المدينة من هجوم غادر ثان العدو يريد القيام به . اذ صعدت الى سطح المنزل ، وظلت تضرب على الطبل . وحاول جنود الأعداء أن يمتنعوها فمشلوا . وكان يخشون أن يطلقوا عليها الرصاص . حتى لا يتنبه أهالى المدينة ، وعندئذ صاح فيها الملازم آخر مرة :

.. توقفى عن قرع الطبل !

ولكن كاترينا ، كانت تفرع بأصمى ما تستطيع من قوة وهى تبكى .

الملازم : (صائحا) أطلقوا النار !

(وأطلق الجنود النار ، وأصبحت كاترينا ، وسقطت مصرجة فى دمانها وهى تحاول أن تفرع الطبول) .

الملازم : انتهت الضجة .

(ولكن نبتت قرعة الطبل لينة . طلقات مدافع المدينة)

الملازم : لقد نجحت الفتاة .

لقد كانت « الام » بعيدة عن ابنتها فى ذلك الوقت ، فقد ذهبت الى المدينة لشراء بعض الحاجيات لتبيعه فى عريتها . وعندما جاءت رأت ابنتها ، جثة هامدة . وتسمرت الام فى مكانها ، ثم ركعت بالقرب من ابنتها ، ووقف العلاحون بجوارها .. مطاطنى الرموس وتحدث أحد العلاحين الى الام :

الفلاح : لو لم تنجى الى المدينة للتجارة الرمية ، لنعل شيئا من هذا كله ، لم يحدث .

شجاعة : انها تمام الآن .

احدى الفلاحات : انها لا تنسام .. يتنبى أن نفهى انها ماتت .

الفلاح : وانت يجب عليك ان ترحل ، ان فى هذه المنطقة ذئابا ، وأن فيها قطاع طرق أسوأ من الذئاب .

شجاعة : نعم .

(تذهب لاحضار غطاء من العربة لتغطية ابنتها الميتة)

موت أبورزيد الهلالى سلامة



محمد لمنشى فدين

- نظر الى الصورة العديدة للملحمة اعلى الجدار .. سال فجأة :
- هل يعرفين صاحب هذه الصورة .. ؟
- خلفت المرأة قطعة أخرى من ثيابها .. كان جسدها نحىلا .. نحىلا .. مدت
- سفسها ..
- من عرقه .. ابى ؟
- عم هو صدامى ؟
- ارعت سحفت ..
- لماذا تفعلين .. ؟
- جميع من ياتون هنا يصرون على معرفهم لمصاحب هذه الصورة .. بل
- ويسمون على أنهم أصدقاء قدامى له .
- انت لا تصديقين انى ؟
- كلام فارغ .. انا اصلق كل الزبائن ..
- خلف السور العالى الممتد .. تراصت آلاف الوجوه .. نظرة موحشة غائرة ..
- شعره موحشه غائرة .. حلم رمادى بلاشياء المعودة .. صف فى حيره .. أين انت
- يا ردامى .. طوبى له لظرفان اسارده .. ولأسره اصغره الحائلة اشبه
- سويى ..
- قالت المرأة محاولة أن ترضيه :
- هل كان رجلا طيبا ؟
- سى نفسه :
- كان نمة شعاع يطل من عينيه .. كانا بداحله جنوه بخرق .. اعرفين
- هذا النوع من الناس ؟
- يو .. وو ..
- المروض الضخم يضحك صيحة خشنة .. ويدفع الزناتى أمامه .. جسمه
- ردامى اعديم لم سى منه الا شبح هربل ... احتف ملائحه .. وأصبح وجهه
- مسطحا باهتا .. توقف أمامه مباشرة .. تطلع الى عنيه المصغنين .. من أى الجار
- .. ان هذا المبح .. كان قد أعد لكثير من الكلمات المسقة .. كان يود .. يتحسسه
- .. يحتفنه .. يقبله ويبكى ويقول له .. يا ابنى .. لم يفعل .. ظل واقفا عاجزا
- .. قال أخيرا :

- هل أنت راضى يا زُناتى ..

أفقت من يد الممرض فجاء .. صرخ كحيوان جريح .. تعلق بقضبان السور الحديدية .. نطع للشمس البعيدة واحد يصرب رأسه .. جرى الممرض خلفه .. سدد قبضته المروعة عين الشمس .. اخرب فى شراسته .. بحزن صراح الرناتى ان دسماب .. اتى اهاات متوسله .. اتى طين حافت .. رفع يده وحاو احصاه وجهه .. وكان الممرض لا يزال يواصل الضرب فى صراوة .. مدت المرأة ساقا رفيعة يشغل غير مالوف :

- هل بقى الليل .. تعلق فى صور قديمه ؟

نطحه هواء الليل البارد .. تنافلت حطائه فوق أحجار الشارع المريمه .. لونه نعايا الامطار .. صرخ .. ما من صلم .. صحت صاحب الحابه .. تشف عن صنة ذهبية واحدة .. اهتزت خلفه قوادرى الحمر الرخيصة .. قال ..

- ما نبحث عنه عمله قديمه .. يا سيد ..

مدينه ذات لون ابيض قاسى .. تيدو فى الليل ساكنة كمقبرة .. بضج فى النهار بالسيارات المبحونه .. وسور الشمس دوى المدارس الرجاجة الواسعه .. قال فى الظلام كلاما عن العدل والظلمة ..

- كلمه بلا معنى يا سيد .. اشرب كاسك فى هدوء ..

الصحره لا حدود .. ذرات الرمل لا نهاية .. الفرس تجرى وتسهل .. تيار دموى حار .. يربطهما معا .. فى الشمس تلعب سيوف الحرب .. وتظهر فى العيون شوه الرمال ..

- اخرج لى يا زُناتى .. انا أبو زيد فارس زُناتى ..

وعندما يبدأ الرمال .. يهرب .. دوره حده فى بحر الرمي الامامى ..

- نسماب فى عمق الصحره .. حس الأغصه القديمة .. ماكان اروعهما فارسين وابلهما عدوين

- عمله قديمه يا سيد .. سمه واحد .. حبة قديمه .. ها .. ها .. بدا على المسراة المدل .. ولد اصبح فى بطء شديد ..

- اأخلع عنك سيفك ؟

- انه نعل .. ساخلعه انا ..

جذب الحزام .. تناثرت ذرات الرمل .. مرر أصابعه فوق القصد .. رسم الصدا كلمه عامصه دوى المبيض .. حنقه جسمه قدم حوس .. فى السور المردحة الخائفة صرخ بنعس الكلمات الجوفاء .. اما من طالم .. اما من مظلوم .. كان يود ان يتوقف .. ولكنه ارتعد فى هستيريه .. تطلع اليه ناجر حرير بلا مبالاة .. اقترب منه ..

- انت مظلوم .. اليس كذلك ؟

- من انت ؟

- انا أبو زيد الهلالي سلامة ..

- سمعت عنك .. احب سماع حكاياتك ..

عاود التاجر البيع .. اهتزت أرض السوق تحت اقدامه .. سحب السماء دركة بلا مطر .. هذا انشياء البارد الكئيب .. فى اصحراء كاس الشمس لا يبيب ..

زمان .. مر بجواده على حكيم الزمان .. كان يبل طرف ريشته بلعابه ويرسم اشكالا عامصه .. سابه

- يا حكيم الزمان .. من أقوى من الصخر والحديد والنار ؟

- قال حكيم الزمان :

- الزمن

- صرخ الزُناتى :

- سيفك يا أبو زيد ..

حرب طويلة .. بلا نصر .. بلا هزيمة .. بلا أى شيء على الإطلاق .. الليالي
الكثيرة وحلم الرناتي القليل لا يفارقه .. آلاف الجثث فوق التلال وفي بطون الوديان
.. والدمع واحد لا تميز .. « لو ذهبت أنت .. أصبحت أنا أفرس فرسان العرب
.. والعجم » .. في ليل المدينة المرح .. تمرق الأحلام .. تتحول أغاني الرعاة
اشجية الحرية الى أصداه وأهية .. ووجه ناعسة الطلو الحبيب ، يحتضر في دخان
الحانة ، تتعصم ملامحه .. الرافضة السوداء بلوى .. حسدها الأيوسى انشعابى
يشع ظلال الرقيات المحبطة .. السنة الواحدة تظهر ..

.. هل تعجبك يا سيد ؟

أعورقت عيانه بالدموع .. تعجب الرناتي فوق اعشاش .. عصى الحسدور
والتراب .. تسأل في حسرة وخوف :

.. كيف .. كيف فعلت هذا بنفسك يا زناتي ؟

خلع الدكتور نظارته :

.. مرضى .. حالة تسمى انفصام الشخصية ..

.. لماذا ؟

.. لا احد يدري .. لعله كان شيئاً ذا فيه .. ثم أصبح لا شيء ..
أوسعت المرأة حانياً من الفراش .. ارمى عليه .. لعب ذراعها حول رقبته
.. قالت في صوت مبحوح :

.. أنا لا افضل كل الزنائن .. افضل بعضهم .. القليل ..

مدان سيبب مرج .. بوجه حمر .. والرمم المدفون في الرمل
.. والسيوف ورمح وهي .. حب .. امتلاب العرف بواحدة
عطنة .. رغما .. عيانه الى الصورة .. يحس فيها بأصراع ..

.. انعمين ان الزناتي هزم ..

براحت المرأة في همة .. درج ..

.. هادا .. في .. ؟

.. سمعته من اصداء .. عرفته عرم .. فارس مجهول من صحراء
مجهونه وبار .. كان أمرا بشما لم يعرف الزناتي .. أزعمه الآخر على أكل الرمل .. صحت
الجميع والرناتي ياكل .. ياكل .. عثرت النجوم شهده دون أن ترتي له ..
عندما عتب .. حكى لي أساعى كل شيء .. كانوا حائرين .. ذهب الرناتي حقا ..
لكسى أحسست بطمئة دامية .. ظللت واقفا أمام المرأة .. وحدي في حيمتى ..
منه صوبه .. كب أحاول أن أرى شيئاً ما .. أسى لم أهاب ذلك الفارس المجهول
.. لكسى لا أعرف .. لو قابلته هل أستطيع هزيمته أم لا ؟

في الصباح كادت تدعنه سيطرة .. تطلع الى العنايين بلا وعى .. أشار طفل
الى سيفه الكبير وهو يضحك .. حقه طوفان الصبي .. تذكر ناعسه .. صحت
في مرارة .. أصبحت الآن عجورا .. أما لاكثر من طفل .. قال له الزناتي ..
.. من يفر منا .. فاز بها ..

طلعت الأيام .. طلا يتحاربان بلا دور .. تراكت اللحطات المميته .. هبطت
في قلب ناعسة فأنعته .. ارسمت على وجهها بجاعيد عائرة .. من كانت نجب
فيهما .. لا يهم في النهاية .. تروجب اسما آخر .. اشترطت ألا يكون فارسا
.. أنجبت ولدا .. وولدا .. وما زالا يتحاربان ..

راى حكيم الرمان تائها في طريق مجهول .. سالة

.. يا حكيم الزمان .. من أقوى من القمر والشموس .. والقابلات والبحار ؟

قال حكيم الزمان :

.. الزمن ..

رعق فيه انسان في منتصف أسفلت المدينة :

.. هل أنت هارب من الصحراء ؟

جميعه .. وسيموت هو وحيدا أيضا في المدينة .. تدفنه سيارة مجنونة عابره ..
طبت الفئارس الالامعه بشارده ... ووجهه رديى اعطى .. وذكرىب ناعسة والمعونه
.. قالت المرأة :

- لا تفكر كثيرا يا حبيبى .

... وأخيرا من يفرسه على حكيم الزمان .. مرت أعوام بلا حصر .. سألته :

- يا حكيم الزمان .. من أقوى من الزمن ؟

كرر السؤال :

- يا حكيم الزمان .. من أقوى من الزمن ؟

لكن حكيم الزمان كان يموت .. ظل يقول الحكمة .. ويأكل الحكمة .. حتى
ارسى كجذع نخلة .. سدى الجواد يومها إلى أقصى لأرض .. رأى اوج نأى من بعيد
.. يسكن على الشاطئ .. يرمى .. وينحصر محنت ناعيا من الرند الرند .. بعد
المرودة ان عصمه .. ناذته آلاف لأصواب العدمه من حلف اوج فى احاح .. نسي
وان حشم ارماس كان حيا سانه عن معنى احياء والموت .. عن انصر والهزمه ..
عن اشرارة بلا حد .. وفي حده اندسه اخرج الكثير من المناير اندهيه .. صحت
مناجيب احاة وعاطفه فى احساب .. ثم اعصاه حمرا رحيصة .. سألته .. كان فى
المدينة جبال مغطاة بالثلج .. فقال انها على الجانب الآخر من العالم .
تقلب فى العراش .. وضع ذراعاه على المرأة .. جذبها .. انفساقت وصنع
شعسه عليها .. طل لحصه من الرمز .. احس انه يرتكر على الهواء .. والمراه يملوى
بحبه لا شيء .. يذكر بحسه
ولرمس لونه اصفر
واردى رقيقى كشمى وجهه .. وعصمه
المالوفة ..

- لماذا لا اموت ؟

فى داخله صف صبور
والعجم .. ساعادر خديبه .. ساعود بصحراء
اعدائى .. لن يموت يا ردى
قالت المرأة فى صيق

- اوه كفى .. كفى .

جذب نفسها من نخلة .. هاجمته اللزوجة المقيته .. اعتذر :

- أنا متعب .. قضيت النهار كله سائرا .

- عارفة يبنو عليك ذلك .

- نعم .. أنا بالطبع بعنى .. لا ابالغ (ثم تنكسر صوته ..) لكن هديتكم
واسعه وانا قادم من بعيد .

قالت تحاول انتهاء الموضوع :

- مرة أخرى .. يوم آخر .

- الجواد .. البرودة .. التعب .. المحرم الرحيصه .. كل هذه الأشياء .

- عارفة يا حبيبى .. عارفة .

قال لى نجل :

- مرة أخرى وسترتين .

قالت فى صيق :

- كلا أرجوك .. لا أحب العرق البارد .

احس باختناق .. تطلع للسيف المعلق على المسماز .. حدثت فيه صورة
الزناى بصرار بليد ..

من شعر الحرب

إسرائيل

ابراهيم البحراوى

إن التعبير الأدبي العام في إسرائيل طيلة السنوات الثلاث الواقعة بين ٦٧ - ١٩٧١ يكتسب نوتات باطنية عنيفة تكتنف قطاعات واسعة من الأفراد الإسرائيليين محاربين كانوا أم غير محاربين .

وفي هذه المقالة نحسّد واجبنا في محاولة استخلاص ما يمكن من دلالات على الواقع الإسرائيلي من خلال الرؤى الشعرية لثلاثة من شعرائه .
وإن كان هذا المقال يتناول الواقع عبر رؤية متعددة له فإننا ذلك بأكيد للحرص على عدم تجاوز ماير الأمان في استخلاص دلالات عامة من خلال رؤية أديب واحد للواقع . وذلك خشية احتمال أن تكون رؤية الأديب الواحد للواقع العام رؤية نابعة من داخله ومحصومة بتجربته الذاتية المحددة . ولهذا فإن الاستناد إلى رؤى أدبية متعددة يكمل حدا كافيّا من الأمان بالنسبة لاحتمال تصميم العناصر المشتركة في هذه الرؤى وإمكان دمجها في محيط التجربة الواقعية والنفسية العامة في المجتمع الإسرائيلي والتي تمثل التربة العامة التي تنبت فيها الرؤى الشعرية على تدرج قوامها وألوانها .

لدينا في هذه الدراسة كما قلنا ثلاث رؤى شعرية للواقع الإسرائيلي فيما بعد حرب الأيام الستة . تتميز اثنان منها بخاصة الرؤية ذات البعد التاريخي التي تقصد إلى ربط الواقع الراهن بسياق تاريخي عام بحيث لا يبدو هذا الواقع مساحة حديثة وزمنية قائمة بذاتها بل حلقة في سلسلة من التجارب التاريخية الممتدة .

يخطئ كل من يظن أن الأثر الوحيد الذي أشاعته الحرب الأخيرة بين جنات المجتمع الإسرائيلي هو أثر النشوة بالانتصار العسكري والاسترخاء النفسى على المستويين العام والمرتد استنادا إلى مكاسب هذا النصر وركونا إلى القنطاف ثماره .

ذلك أن قاع المجتمع الإسرائيلي مضطرب في الحفيفة بتدريبات سيكولوجية حادة . ربيع يجب وطائها أفراد ذلك المجتمع سيكولوجيا الأحسن بتكاليف الحرب المستمرة منذ أثلثت مئسلاؤك الأيام الستة .

إن هذا الذي أقول ليس بجديد على أسمع القارىء العربى فهو أمر كانت تطالعه به الصحافة العربية في كل يوم خلال فترة المارك التي أطلق عليها حرب الاستنزاف . غير أن ما أزعج أنه جديد في هذا الصدد - ولا أعتقد أن أحدا سيبارى فيه - هو منهج الاستدلال على هذه التدرجات النفسية . فهو منهج يقوم أساسا على استقاء واقع الأساس الإسرائيلي بعد الحرب من سياق الصعرات الأدبية المختلفة التي تصدر من إسرائيل تجاوزا بالحقى أو بالإيجاب مع الواقع النفسى الدقيق وهو الذى لا يقدر على رصد الإشارات القاطعة إلى حقيقة أعماده سوى الأديب الذى يعايش ذلك المجتمع كجزء حي منه ينفصل نقضايّا واقعه ويمثلها من خلال الرؤية الأدبية التي تتميز في عمومها عن رؤية الإنسان العادى بصق النفاذ إلى الأغوار واستيعاد أدق الاختلاجات التي قد تقيم عن أعين المراقبين العاديين لمجريات الأمور .

ويقدم هاتين التجربتين الشعريتين الشاعران
يعتوق ريمون ويصحق بولاك * هذا على حين
تتجه الرؤية الثالثة أساسا الى تساؤل الواقع
مستقلا بذاته وإن كانت تشير من طرف خفي الى
اندراجها في سياق تاريخي *

ولعله من المناسب ان تبدأ جولتنا بين هذه
الرؤى بالرؤية الثالثة لأنها توفر لنا في البداية
كشفا واضحا عن أبعاد الواقع الراهن مما يتيح
لنا مابعته في فهم واضح بعد ذلك مشدودا الى
سياقه السارحي كما يصوره اشعار
الأخرون *

يصطدم القارئ في قصيدة الشاعرة حدفاه
هر كابي « ثلاث أغان » وهي مشورة عام ١٩٦٨
بتعبير أدبي يمزج ما بين أحاسيس الفزع والعزلة
والاغتراب والتردى في متاحف الضياع * وإذا
ماربطنا بين هذا التعبير الشعري المفرق في
السواد وبين تعبیر القلق العام الذي كان مرتثا
في الصحافة الإسرائيلية خلال فترة المعارك ،
وهو اعلى السطح عن تراءى ...
على ضفة القناة وتشديد هجمات شلابة
الفلسطينية داخل المدن الاسرائيلية ، لا كسنا ان
تقع دون افتتعال على محيط الدائرة التي ...
والنفسية التي يجاوبها هذا التلمذ / التلمذ ...
اب دثره امتداد الاحساس ...
الرغمه ولباس من بواحه ...
دثره رسم محيطها الرماد ...
جسدة الأمل التي توقدت فترة في الأفق
الاسرائيلي عقب الانتصار السريع في اخضاع
ارادة المقاومة العربية العامة اخضاعا نهائيا *

في بداية القصيدة تبدأ الشاعرة تصوير
الواقع المحيط بها في صورة رامزة بعيدة عن
المباشرة .. تقول :

صمت ووجل

شارع متوهج .. قاس

كفريب .. عن الوعي خرج

قمر صريع يلامس جسدي ..

مجانة .. يتحول .. الى معول

معلق .. مشحود .. يبرق *

هكذا يبدو في وضوح خلف الصورة
الشعرية الضبابية * واقع ملتهب متوهج بالقوة
بينما الأمل الذي تلامسه الشاعرة ملامسة حسية

يجاوز حد الأفول - عندما يتحول الى قمر
صريع - كي يستحيل الى خطر داهم في صورة
معول مشحود يبرق بالخطر فوق رأسها *

الطفل في حضني .. مقروور

مبلل :

« دعيه في الزاوية » .. « غطيه بالرداء »

وصدي .. يبتله .. صدي :

« لكن » .. « هيا » .. « انتظري » *

ان الأمل القريب الذي تحتويه الشاعرة في
حسها وبين ذراعيها لا يبدو دافئا كما ينبغي
للطفل في حضن أمه فهو ينتفض مرتعشا غير
مستقر * على حين تقف هي في ربكة تجاهه ..
مهل تلقيه في الزاوية متخيلة عنه * أو تزداد
تمسكا به فتحميه بالرداء .. انها لا تدوى ماذا
يسقى أن تغفل *

الغلاف رباب ا

تدعيه الى هذا المدى

حجم

دعيه يتهدد .. كدوره على حضني

كم على في استناده ؟

كم على أن أراجع ؟

وما أكثر الكواكب ضدتي *

وآنذاك .. يبدأ الإنسان

خروجا عن وعيه *

الأخرون .. عنه .. يعلمون

غير أنهم .. في أي مرة

معه لا يكونون *

هكذا تستأنف الشاعرة تعبيرا بصورة
أقرب الى المباشرة .. فهي تكشف في وضوح عن
الطلمة التي تكتنف واقعها مبدية تفاد صبرها
تجاه ما يحيط به من أخطار وما يتهدده من
سقوط .. ثم منتوية الى أن هذا الواقع الذي
يفتقد فيه السند يجبر الإنسان على فقد وعيه
تحت وطأة تكاليفه وإعيايه *

وبعد ذلك .. من هنالك

يقول الشاعر يصحح بولاق في قصيدة بعنوان « احساس » نشرت عام ١٩٦٩ :

احس بروائع قوية

روائع جثث ...

روائع لحم ... في صرام عنيف

من الزيت ... يحترق ...

يشوى على صدر مقلاة

من الرمال ...

يزيد رقعتها ومداها

مصدر عال ...

بهذا يفتتح الشاعر قصيدته تعبيراً عن واقع احساسة البشرية التي سرلها القوات العربية المدافعة بالفزة الاسرائيليين في الارض العرس المحتلة وهو كما نرى يسوق هذا التعبير في صورة مؤثرة تدعو القارئ الاسرائيلي الى انفعال الم عميق لمصر هذه الجثث البشرية التي تشوى وتقل دونما ذكر بالطبع لأبشع أنواع القتل والتعذيب التي يمارسها هؤلاء الفزة المتجبرون ضد العرب قبيل ان ترتد اليهم النيران فتصلبهم ...

ومن هنا ينطلق الشاعر في صياغة الواقع مشدودا الى سياق تأريخي ...

من أجل تكثيف المذاق

المرب

في التاريخ الحي الملموس ...

هكذا يربط الشاعر ربطاً تعسفياً بين ما يجب ان يلقاه قراءه المعتدون وبين تاريخ العذاب اليهودي ...

كلا ... لست في حاجة

لشرح أحداث التوتّر

المأسوي مشحونه ...

الحديث عن البداية

أفضل عندي من

يسقط ما تم وما انقضى ...

والشاعر في تابل يؤثر به قراءه الاسرائيليين يتجاوز الحديث عن الواقع المأسوي الراهن ويفضل الرجوع الى الوراء ليمسك بخيط التاريخ المأسوي من بدايته ...

سداد الحسابات في ظني

فيما بين النهرين ... بدأ

هناك ... التي رب ابراهيم

المجزوم

الى نيران الآتون ...

ملاحظة شعرية : بالناسية استكمل الآتون

وحفظ على من الأجيال منذ أيام بين النهرين وحتى

منتقلات أو شعيع ...

وعند دمرت أوتان

عامورة وسادوم

وأبازو باطراد

سحت شعار ... لا نفس ...

بنلون ...

بهذا الحديث الميلودرامي يفسد الشاعر لقارته الاسرائيلي تصويره لجري العذاب اليهودي ...

فالسلسلة تبدأ عنده فيما بين النهرين أي عندما

سقط ... من العديبة بين أيدي العراء

لأسوريين ... من عديم البابليين ... هناك حيث

سعى ... انهكت حرمة رب ابراهيم

في ... ربح الاسرائيلي ... وعند ذلك الوقت ...

سقط ... وحى معنات أو شفيص

سقط ... في حرب احماليه الثانية طل اليهودي

يصبغ ... ويلجأ به القتل لجرد تمسكه بوصية

النهي عن القتل ...

هكذا يصور الشاعر المأساة اليهودية لقارته

الاسرائيلي ... محددا علة واحدة لها هي وداعة

اليهودي ومسلحته ...

ما الذي يريده الشاعر من هذا ؟ ما الذي

يقصد الى يته في نفس قارته ؟

ليحيا تبت السلبية 1

كلماتي ...

تشكر كلماتي ... فيالقي

أشواكا ...

لنسقط أركان عالم

منحط ... يزئير جبار ...

ها هي الاجابة يسارع بها الشاعر ... فما

يريد بعد استشارة الحرف لدى قارته بتذكيره

بسلسلة العذاب اليهودي ... هو ربط الماضي

بالحاضر ...

بين المعجزة .. وأختها
ظلال ..

نأت التكال مشعشع
تحمل في حناياها الجراح .
أشبانا .. زهرات جيلنا

مع لئ صياح .. عبر القناة
ينساقطون .. ينفون
كأعواد زرع أخضر
من جنورهم .. يقلعون .

هكذا في الفقرة الثانية يأتينا التعبير المباشر
عن الباحث الدقيق على المانة . انه تساقط
النسياب على حافة القناة .. هذا ما يمثل في نظر
الشاعر الظلال التي تتخلل دائرة المعجزات .
وبعد هذا يتجه الشاعر بنوع من الشكاية الى ربه
الذي يتوقع منه الخلاص توقفا حقيقيا لامجازيا
كما قلنا .

رباه !

من يرباه .. يشهد

الأم ..

سبعة ..

وحى ..

بين مرور معجزة وأختها
بخصى موتانا

وقلوبنا تسأل ..

الى متى .. الى متى

يطل يومنا المأمول ..

على دعانا يسير ؟

بهذه الشكاية مدعية الايمان مستلهمة الصبر
والسلوان لتساقط الضحايا المسألة الوديمة على
صفاة القناة ! يختم الشاعر قصيدته مناجيا ربه
ان يضع حدا لآلام الخلاص فيرسل معجزة -
طير أباييل تشعل المقاومة العربية بحجارة من
سججل حتى تكتمل معجزة الخلاص ويعيش
الاسرائيليون في اطار من المعجزات البهيات في
أرض تمتد من البيل الى الغرات !

انه يعود بقارنه بضرة الى أرض الواقع يعد
إلى حوم به في أعماق التاريخ .. يعود الى
أرض الواقع التي بدأ منها قصيدته . هو يرب
من قارنه أن ينشد السلبية .. أي أن يحل عن
تجنبه ممارسه القتل وعن المسألة علة أساساته
التاريخية .

وهو يريد أن تتحول كلماته الى فيالق عازية
واشواك واخرة تسقط أركان العالم المنحط
بزنير جبار .

ومن ذا الذي يمثل العالم المنحط الذي
ينفي أن تلك أركانه سوى العرب !

عنا يصح أنيس على وحده اروه بين
لشاعرة والشاعر ، فكلاهما على لظاهر المقاومة
العربية ضد عدوان مجتمعه وكلاهما يبت قلقه
موجة هائلة من الذعر في نفس قارنه استمده
واستنفارا .

في القصيدة الثالثة « الى متى ؟ » للشاعر
يعقوف ريمون وقد نشرت في أواخر عام ١٩٦٩
تلتقى بنفس الرؤية القلقة للواقع الاسرائيلي مع
نفس القصد الى ربط الواقع الراهن -
تاريخي عام بالاضافة الى محاولة لبث الأمل في
الخلاص النهائي المنزل من اساءة .

يفصح اشاعر قصيدته حدود لا يرى
الأمل ورسم صورة متفائلة لمهتليل مشرق .
يقول :

فجر الخلاص .. من عل

ينزل ..

والفداء .. ملفوف

بالصبا ..

المعجرات .. المعجزات

مغلاب .. بهيات

في جلاء ..

كالوان الطيف .. على قوس قزح ..

محمولة بين السحاب .

في أعقاب هذه الافتتاحية المستبشرة المطمئنة
.. التي تتحدث عن المعجزات ليس على سبيل
المجاز الشعري بل على سبيل الحقيقة المقررة
- الشاعر من المتدينين المؤمنين بفلسفة الخلاص
اليهودي السماوي - يأتي التعبير عن القلق
تجاه الواقع .

عيناك



الزمان

محمد محمد الشهاوى

اناديك : اينها الحلوة المساهمة

ارقت النموع بلا فائدة

تمر ليسان ، وتأتى ليسان ،

وانت - كما انت - لم تبرحى شاردة

فهل يحملين على راسك العالم الهمجى ؟

وتاريخه السوى

اذا كنت بيقين ان تنلقى العمل عن كتفك ،

وانما تصبغى في عذبة اسبك كلما يديك

اصطبغى الى

اصبغى الى

...

...

اصبغى ولا ننسى للذين اصاعوا كتاب المحبة في ساحة النزوات القميئه

معاذ الهوى ان تنامى على الشوكا عمرك ،

وان تقبل عندهم بعدما اوردوك بحار الخطيئة

وانت البريئة

• يعذبني ان ارى الحسن ملهى

وان ابصر السحر مقهى

وان اقطع الطرقات لاحضر من ينقل الموقف

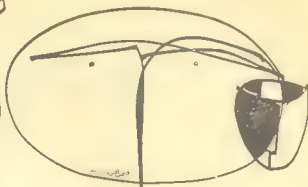
• لعين زمانك فلتلغينه

كرهه زمانك فلتكرهه

عسى .. سفيه

سالتك ان تركليه ، وتعفى

لما عاد شىء به يستحق التاله كى تعبدية



أراك على شاطئ، التهم السمدي ،
تريقين ما كان من ذكريات
نصين سخطك ، لعنتك الأبدية
على كل ثانية كنت فيها ضحية
مرارا سألتك أن تغلبي
إلى شاطئ، غير ذلك السواطيء ،
لعلك كنت استرجعتي، إذحتي في ولم تسمعي
وما هي كل الميول لروائي لاسم - رغم الجاهلية -
الف دكل من جا - حلك - حارثت أن يكون
هكذا كمل النساء

ألا فائتسلي كمل شيء ،
ولا تقنعي بالبسكة.

■
احسك في الليل ، والليل مشقة القربا ،
مجرة الكبرى

وعنساك !! عنساك ؟
لا سسالييني

فإن الإجابة تشعل في لهيب التفرد ،
نشجيني في جبال التمزق ،
نشجيني بالقنوط

••

سألتك ألا تطيل الندم
وأن تغلبي عنك ثوب الفجر
وأن تبدلي من جديد كتابة تاربغك المنتظر

يونان

شقيق مضار

« فحدث نو، عظيم في البحر حي
كادت السفينة تنكسر . فخاف
الملاحون وصرخوا كل واحد الى
اله . »
(العهد القديم

الفصل الاول

اصبح يوم الاثنين في ايام الربيع في افسس في اصباح ليحد
ملا صبحه . اجلسي في
- مالك يالم -

فوحى اليه في ذلك اليوم . ان الواسل السحري عليه راي في سكوتة
حينه . و - صبحه - . وهو جدد وجهه فتنصق
وجهه . و - صبحه - . و - صبحه - . لا يحد

- يقولون لك ان تذهب من هنا . يكفي هذا .

فقال اول كلمة خطرت بباله ، ومازال ذهنه مشوشا من اثر النوم :

- الآن ؟

بله . م حله . سويين في بيت الاستحمام . لان الرجل الاحد يحافه لكبه في
صدره . وفي اللحظة عينها دلف ابوه الى الفرقة ، في ثياب النوم ، وقد اجتذبه صوت
الرجل . فما كاد يرى هذا الآخر احدا يحافه بكبه في صدره حتى كتمه وجهه
وتقدم من يونان فصنعه على وجهه بقوة وقال له

- يا ابن الخرام .

التفت الرجل الذي يضرب يونان الى الاب قائلا .

- يجب ان يذهب من هنا .

فقال الاب وهو يحدج يونان بنطرة وعيد .

- ماذا فعل ؟

قطب الرجل حاجبيه ، ثم قال وهو يهز كتفيه مرة من لايغنيه الامر

- لا اعرف . لا دخل لي . الامر لا يخصني من قريب او بعيد .

چا ذهبی یی آخر اعره ییضم یی رولپ اندیسی اجمعهوا هشت داریی اما تمهم
شر یوون راسه عجب عیده لاسه . تم لبح صحیفه و حد یغرا و هو لای یی روح راسه
ییض ای الطریق لاعمم شب می یحیی ان عوه محضه . بکله فی لیل موه یوقع
تیمه راسه اصمدهم عیده شمعش دنی لیل حاسه فباسه و هو یوحید شی س
بزرگ معده می یی رگب اعره) محدده بعلی لایقرف ' ووه هم یوون ب ووه
بدره بفره استقیم و سولولا اده مدله می حلت فی انقیی ووه یی یحاضر
الامر و ان یستقر فی قراه صیحه .



الفصل الثاني

دخل يوان مكان عمله بماسكا ، ناظرا أمامه ، وهو يكف النفس بجهد عن التلثت حوله ، فاتجه رأسا الى غرفه مكتبه ، متجاهلا البطرات التي أحسها منصبة عليه من كل جانب . لكنه فوجئ ، عندما دخل الغرفة ، بأنها عارية ، وقد خلت من الأناث تماما . فوضع حقيبة أرضا بجوار أكوام الملفات التي وجدها مرسومة ازاء الحائط وقد أخرجت من خزائنها . ولما لم يجد ما يجلس عليه ، وقف مستندا الى قراءتها ، لكن هاتفا هاتف به ألا يفعل . استند الى الملفات ، ووضع الصحيفة أرضا ، ثم سحب ملفا وضعه فوق مكتبته وفتحه ، لكنه وحده قد خلا من كل ما كان فيه قبلا من مكاتبات ، ومستندات ، ومذكرات ، وقد حلت محلها جميعا أوراق بيضاء ، فأغلق الملف متفكرا . نظر الى غلافه ، فاذ علم انه مكتوب بعض منه قد شطب وكسب مكانه الفاظ ومشوش وسباب . فأعاد الملف الى مكانه ، وأخذ غيره . لكنه وحده كسابقه . اذا ان سر سارت عن يد غير مسحب من كومة معه وراء حجر فيجده سجود كتشا نزلت الأوراق لخصاء . وبقي الغلاف يحطه ويشير به ، الرقم المصنوع . وجه اب

قد شطبت أو كسخت وكنت بدلا منها العاقل باينة متباينة المعاصي وعجب لغزارة
الذهبي الذي تفتت عنها *

احمل نظام الملفات ونشرت في فوصي على الارض ، فركع وأخذ يعيد رصها
بعناية ، فيه سمع وزر ، ظهره صحته حسبه مدمومة ، فسمع سرعه ، وإذا بأمره
عريضه من روعة البشر ، حجه حجب ، رمى يونا نصيبا فوقه مرده ، دفعه في
الارض ، لم يعبه وحيدته لكنه ليس مستعديب المومنة ، وسبح حبيب وعدد ان
ما كان أحدا فيه ، لكنه أحس بها تتقدم فتقف وراءه ، لصق ظهره ، فلم يجد بدا من
الوقوف ليواجهها ، وهنا أخرجت المرأة من جيب منزرها مترا مما تستعمله الخياطات ،
وأخذت بقياس أبعاده طولاً وعرضاً ، وتسجل بمقاسات بعنايه في دفتر كان معها يعقب
فم كويبا نالت تبلله بلسانها ، قلما تم لها ذلك ، ومقته بنظرة أنيرة وأصرفت وهي
تضحك *

أخرج عليه سجانها ، اثر انصراف المرأة التي أحدثت مقاساته ، فانتفى منها
متفكرا لعاده أشعلها ، وضغط على زر الجرس ليطلب فنجان قهوة لكن الساعي لم
يأت لنوه ، ووقف ، عندما جاء ، في اطار الباب يتفحص يونان ويضحك ، فلما طلب
منه القهوة مجددا سمونه اعريب حدث ساعي شحير فبيد من محربه ، وولاه
ظهره وعصى *

لم يجد مدعاة للشجار ، فأخذ يدخن لعافته في صمت ، ثم نظر في ساعته
فوجد ما قد قاربت الثانية ، فأخذ أشياءه وخرج من الغرفة *

لكنه لم يكن يحطو الى الردهه حتى وجد ساعي للمدير في انتظاره ، قال له
ساعي :

- المدير يطلبك *

قال :

- حبرا *

فرمته الساعي بنظرة .. بعد
عرفه المدير بعد أن أخذ منه حقيبته ٣
ثم يروح مدير رصه
امامه .

- المذكرة *

فعال يونان محررا وهو لا يدري كيف يحبر المدير بأمر الاثاث والملفات :

- آسف ، لم انته منها بعد *

قال مدير دون أن يرفع رأسه :

- عجبته ، ليس هذا ذاك ، فوي ان الموضوع ليس نكن هذه الصعوبة *

فعال يونان :

- الواقع ، الملفات ..

ثم سكت فعال مدير

- مالها ؟ ضاع ؟

لم يحبر جوابا ، فسأله المدير وعيناه على أوراقه :

- ألا تريد أن تصارحتي بشيء ؟

فلم يجيب ، قال المدير وهو يهز كتفيه ، دون أن يرفع رأسه :

- أه هذا شأنك ، كنت تصور انك تريد يبرر الامر ، على أي حال ، يمكنك

أن تدلي بأفوالك في التحقيق غدا *

قال :

- المحقق ؟

وأحياه المدير باعتراضه ، دون أن ينتظر اليه :

• ما الذي كنت تنوِّعه ؟ هذه مسأله خطره • اناب الغرقه والملفات • عهدہ •

لزم يونان الصمت ، ثم قال :

• - ولكن ..

غير أنه لم يتم قوله - فلما استطال الصمت دار على عقيقه ليخرج من الفرفه -

بركه المدير حتى وصل الى الباب ثم قال :

• سمعت انك تركت بيت اسرتك •

فقال ويده على مقبض الباب ، دون أن ينظر وراءه :

• نعم

سأله المدير بلهجة من لا يعنيه الأمر :

۱۰۔ لماذا؟ هل حدث شيء؟

ساد الصمت لحظة ثم قال المدير :

• سمعت أنك تسلمت انذارا بعدم العودة الى هناك •

عاد المدبر يقول :

• ومجاله المواضيع العامة •

وقال يونان بصحوة ، دون أن يتحرك من مكانه :

• هناك سوء تفاهم •••

لكن: المذهب استنط في ١٩٥٥

• رويد انون شيئا في احد المقام

[illegible]

السجلونك احصيه

• شدة تساقط الشعر في حال - يتركب من عول ما يساء في التحق

9 146

فتح يونان الباب وخرج - لم يجد للسامعي الذي أحد منه حقيقته أنرا ، رغم

أنه يبحث عنه في كل أرجاء المبني .

عم ديت كنه يونان عماص ووال امه حصرح في الطريق في ووهه

الشيء ، ووجد مطية قدمي بحس بحس في الغس حسي نري هذا يحدث في المدينة .

وحدث به ان يحب امة العرب ثم يكد منكم مني باعدوا وهل شيوهم

آره و حوف ، تم انقصو من حوتة و بر كوة و حوتة تم خاد سال و هدموا انصبة

أرسلوها من فوق رأسه، وجمعوا عليه ثياباً، وأمره أن يمشي في الشوارع، وأن ينادي: «السلامة والسلامة».

بنيته : يعيد اليك روحك صافية خالية من كل شوائب

لنفسه الموت ، ولم يدر أين يذهب .

ثم إنه راجع إلى أحد السمات مقبلا فهو

المطلعة والحفرة التي أحدثها العمال في الأرض ، فضحك ، ثم قال :

• 333 •

قال :

100

لكنني خرجت من عسكرة سوى

فقال السباعي متصمعا أجده :

— لا تمانی • یحسین ان شروع • لا اندیز یزید ان یحسین ان یزید

سار في أعقاب الساعي حتى بلغ المبنى الذي عادوه منذ قليل ، فأسجه إلى غرفة المدير وأراد أن يدخل ، لكن الساعي جعله يحلح حذاءه أولا .

وجد المدير جالسا على أحد المقعدين الوثيرين أمام مكتبه ، وقد تخفف من سترته ورباط عقه . وعلى المقعد الآخر فباله الرجل البدين الذي أحسد يسبه في سيارة الأوتوموبيل صمحا . وعنى المنصه بينهما رحاب حقه مملجة . وطلب به قول سوداوي وطلب به برمس . وأقراص طعميه على ورقة وقد ساروب حولهما على السطح لرحاحي قشور الفول السوداوي محتلطة بعشور البرمس الصغراء وأعقاب السجائر

كف الرجلان عن الضحك لحظة أن دخل ، وتبادلا نظرة سريعة أخذوا بعدها بعدجائه بجمود .

قال المدير وهو يضع قدح الجمعة من يده ويمتدل في مقعده :

- اسمع يا يونان • لا تذهب إلى التحقيق غدا .

فقال وهو ينتظر إلى الرجل البدين :

- وجدتم الأثاث والملفات •

قال المدير مقظبا حاجبيه شأن من لا يفهم قول محدثه :

- الأثاث والملفات •

فقال يونان وهو لا يكف عن الصراخ الرجل البدين يريد أن يذكر بي رى وجهه :

- التي ضاعت •

رمى المدير جلسيه بشتر سريعة • عجس في رجة يونان • • •

- ما هذا ؟ لم يضع سي • كن سي في موضعه •

قال يونان ، محاولا • • •

- عال • سأتى إلى العفل مبكرا ذم المدعوه •

فقال المدير وقد اكفهر وجهه :

- المذكرة ؟ أى مذكرة ؟ من قال لك ان تكتب مذكروه ؟

ثم صر واقفا ، فتقدم من يونان ، وصغفه على وجهه بقوة ، وعاد إلى مقعده فرفع كوب الجمعة مفعلا ، وشربه على آخره • وبعد لحمة بحثا • ومسح شعبيه يظهر بده وقال

- لا تأت مبكرا ولا متأخرا • لا تأت ثانية •

وقف يونان صامتا ، ثم دار على عقبه متجها إلى الباب ، لكن الرجل البدين استوفعه قائلا :

- لحظة من فضلك •

فوقف • واستدار إليه • ورآه منه آيه بده مططوف معنى محوم بالجمع الاحمر • فعاد أدراجه وأخذ من يده •

رمى الرجل البدين بمعجب لطيف وهو يملا قدحه جمه ، ثم قال :

- لن تفتحه ؟

قال يونان ، دون أن ينظر إلى المطروف الذى في يده :

- شهادة ترك الخبطة ؟

اكفهر وجه مدير • فحط كره على سطح استيفه وهم بالمطروف باسمه • ولا أن كفه الآخر بلمسة من يده على ذراعه ، فجلس وهو يقول ليونان :

- اسمع يا سيدنا • يجب أن نترك حقيقه موقفك • أنت لم نعمل هنا اصلا •
لا صلة لنا بك البيت •

ودعم غضبه ، لم يتمالك المدير من صحكه مكتومة اهتز لها جسده ، حاول أن
يخفيها بقوله





- واياك أن تفكر في اعادة ضاعب من أي نوع • موقفك سيئ ، بما فيه الكفايه •
ثم نظر الى جليسه البدين قائلا :

- اليس كذلك ؟

فهز الرجل كتفيه شأن من تعص يديه من الأمر كله ، وانصرف الى كوب الجملة
وهو يلقي في فمه بجات من الترمس المقشور قائلا :

- فلت لك لا أعرف عن حكاياه شيئا ، ولا أريد أن أعرف • لا شأن لي اليه •

استدار يوان منحنيا الى يمينه ثم نظر وراءه خلف سمعها ينهامسان وسمع
المدير يشحط فخرج الى الزدعه يبحث عن الساعي الذي قد جاءه • لكنه لم يجد
إياه •

عندما خرج لم يجد في نفسه رغبة في الطعام • فقط أحس أنه يجب أن يمشي
على مكن يروي اليه • أن يمشي في حل شتله • فعرض أن يمشي في الحب من
ممكن • لكن الأمر لم يكن كذلك بسهولة ابنى صورها • كان مظهر ان الجبر •
فقد عاش حتى ذلك اليوم حياه مسوده محمية في بيت به • فوق انه - فما بين
لغوره • أن قد دح امره • ولدت حكاياه معروفة لكن من حاول أن يتحدث اليه أو
يخرب منه • فاجب انجده فيه بده حد • فخرجوا وحلوا • وحلش شرقي شديه
في وقته •  • ثم فوه وغرشت عليه سكون
خلا على رأسه ، لكني يخلصه الرب من هذه • فخرج يوان من أجل انيخصه وانعصرها
علامة مؤكدة على أن الرب لم يفسه • فاحس • رغم كل شيء • أن صفحة من حياه قد
حوي •  • فصل سماء وحليه •
بملاها لث •  • ولم يعص في •  • عما قليل سوف يسي •



الفصل الثالث

عدم سهار واعلم الحلا لا نصينته مع ولا تصاد فعم • ثم بكى هناك من
اهل المدينة أحد يخرج الى تلك البرية • فاعفى في العتمة ذب • مريجة • ودل
بحنه عن الأرض • ثم صطحح نام بود عمه • كنه سحا على يد بهره • وضو •
مستط على عيشه • فرفع يده نظمه • حتى اعط سور • وبعد وقت استطاع أن يمشي
في الخضم رجلا • فوضا في حجاب انص • فوق ربه عمده مده على إحدى عينيه •
وفي منتصف وجهه شارب كث مديب الطرفين • قد استخى عليه يمين الناصر في
وجهه •

عجب للرجل وهو يضحك حتى يخط على فحذيه • ثم رآه يقتدل في وقفته
ويسير اليه أن يقوم فيتبعه • دون أن يكف عن ضحك • فتردد لحظة ثم قام • وسار
بحوار رحل • بعد • بعد الآخر • يرى • بعد • فمكره مرفعة • وسرع في ساره
حتى صبه وجعله يسير وراءه •

ورغم أنه كان قد رجع الى سحر في سؤا • حد • شلا تريد موقفه سيئ •
فانه لم يستطيع أن يكف نفسه عن الاستعسار من الرجل عن وحقهما • فالتفت اليه
هذا الأخير • نظره حده • دون أن يكف عن سحر • به هر ربه • احبذ ذلك شبح
الخافت الطويل في مخزيه • ولم يجبه •

سارا في ذلك الحله • حتى بعد سور • عات • تقدم مرحل الغريص من يونه بحنه

ثم فتحها وانبار الى يونان في يدحي . وصد الرجل ابوانه نفس بعين . ثم اشار
الى يونان . يا بيبه . فصارا في ارض قضاء حتى دعا بيده من دورس يقوم في وسطها .
فاشار رجل غي . اب ابيب . وعضته سطره حره . ثم اولاه صهره ودعب .

وقد مرردا وقد داحبه رعبه . كن انصب لعملا وعضته مسدوده لا عمام
فيها . ثم مد يده يصرى . لكن اب انصب بعنه فبس اب يلمسه . وصهره في اطاره
امراه مرفوعة اشعر ولبس سفحه في اعنوه انصب من ورايه . ثم قال :

- تاخرت كثيرا يا اخ . ما اسمك ؟

ضحك ضحكة حسنة وبعث من دبه موقف ماء في كصونها . وقد

- لا تقل لي انهم انسوك اسمك .

قال :

- يونان . اسمي يونان .

ضحكت المرأة قائلة :

- عاشت الاسمي يا سيد يونان . ادخل .

بكها ثم سحرك من مذبح يسبح . فاصبر ان يحضر بين هيكها . عريض
وبين اطار الباب .

وجد نفسه في ردهه عريه لا . اب بيبه . فصبها مضاح كهرواني قوي ملين
من سقم . فوجد
حارها كانه سقم .

سبح بادب عصبها ر . اب بيبه . فوجد رعب حاجين
مرحجين . فوجد
فوجد في صوره رده . فوجد رعب حاجين .

ثم سحر . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين .
وشرائح . ثم سحر . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين .
مشرا الى الباب الذي .

- المكان منعزل فعلا .

نظرت اليه بامان ثم ضحكت ضحكتها الحشنة وقالت :

- نعم . نحن نخشى اللصوص هنا .

ثم اضافت :

- ولا تنس اني امراه وحيدة في هذا البيت الكبير .

وصعد . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين .
نصاره صبه اب اصر معدني . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين .
هزت رأسها وقالت :

- ماذا فعلت ؟

قالت بتعاد صبر وهي تمد يدها :

- ما علينا . الخطاب .

قال غير فاهم :

- الخطاب ؟

ضربت الأرض بقدمها وقالت .

- الذي أعطوه لك في غرفه المدين .

وصعد يده في حبيب ستره وخرج ما معه من حطاب . احتفظها امراه بحركه
ثم عن مفاد سحر . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين . فوجد رعب حاجين .
ثم كورنها بسما والعب وهي ترمعه نظره سربه ونهر رأسها من حديد . فوجد

الطروف الذي سلمه في غرفة المدير ، فوجدته لم يعص - رفعت رأسها ورمقته بحدّة
قائلة :

— كيف ؟ لم تفتحه ؟

فهر رأسه ولم يجب . أحسّ بعيا يتسلل الى كل عضلة وعظمه في جسده .
صاقت عينا المرأة :

— كيف عثرت على العنوان ؟

قال غير قاهم :

— العنوان ؟

هذه هي المرأة التي أخذت مفاصانه صباحا .

قال :

— لقد رايتك من قبل . تقابلنا في غرفة مكتبي .

حبطت الأرض بقدمها وتقدمت منه مهددة :

— هل نتقاي ؟

صغته بكل قواها على وجهه :

— هذا العنوان . كيف عثرت عليه ؟

قال وقد بوغت :

— لم أعر حسه . واحد من رجال يرمي حذاءه ، أحس وعمامه . كنت بانها على
الأرض ، فالتفتي ولحيت بي شاة . انشغلت انه سيسار أو سي ، من هذا القليل .
قالت المرأة .

— حس لا يتبين

— حس لا يتبين

— حس لا يتبين

قال وقد تزايدت عذابه . أحس بدوار من أثر الشاة .

— قلت لك . ذلك الرجل هو الذي جاء بي .

زمت المرأة شفيتها ، ثم هزت رأسها وصحكت :

— ذلك المافون . قلب له الا يخرج للبحث عنكم . انه يشم وانحكهم فيما بينو .

أحرج مصواه صغيره من جيب مربطه وهي من الطروف انحنى في دعاء . ثم
تحتته ، وأقفلت النصل ، فأعادت المطواة الى جيبيها :

قال وهو يمد يده الى جيب سترته الداخلي :

— يمكنك ان تطلعي على بطاقتي الشخصية .

نظرت اليه المرأة وهو يبحث في جيوبه . قالت :

— عم تبحث الآن ؟

قال :

— عن الحافظه . فيها بطاقتي الشخصية . وكل ما معي من نفود .

قالت المرأة :

— ألم ياخذها ابوك عندما حاول ان يجردك من ثيابك ؟

كف عن البحث في جيوبه ونظر اليها . لكنها انشغلت عنه بالطرف الأصفر
في شدة غضبه . أحرج مصواه مطوية معه ، وضعه حبيب عذبا بسرعة .
ورمقه بستره بسرعة ثم دسها في حشيتها . سب بعد ذلك عويناتها المعدنية على
أنفها ، وفجحت الورقة فأخذت تقرأ ما فيها وهي تسمن بشفتيها . رأى الحروف مطبوعة

ابتسمت له • رأى أستاذها كاستان الرجل الذي أحضره ، متراسه ، قوية ،
وداكئة • مز رأسه بفا ، وقالت :

– خسارة • كان يسعى أن أهون الأمر عليك •
صحكت

• تسرون يطلبون حمرا وامراه في هذه الليلة •

دل دشتو بچیل اصرر فی مفسح اعشاری لا من مرفه اسریموس و وادی
امروصوع بخواره :

- این استطيع ان انام ؟

هزرت کتبیہا و اشارت بییدہا اشارہ مبہمہ فی داخل المنزل :

— الحجرات كثيرة • هناك حجرات في الدور العلوي أيضا •



الفصل الرابع

[illegible]

بدرأعك . كلهم أشرار وسلكهم دويته . يريدون هلاكى بهذا الظلم لئلى يئن أيدىهم .
لكنه صعد الدرج وحده . ثقلت قدماء بالحرف لكنه صعد . أحس أنه يجب أن
يفض شيئاً ، أو يذهب إلى مكان . لم يخبره أحد بشئ حتى الآن ، ولئى يخبره أحد .
سيتنعمونه حياً ولا يخبره واحد منهم . حتى الزوجه التى اعطتها له المرأة لا تقول
شيئاً . مجرد كلمات مرصوفة بكاء لا معنى لها . لكنها هى انتقامها إلى كل ممسى
أحسن مدير شؤون وموت . ومع ذلك يحسها فى يده تنحول إلى عجبته من عرق ووزن
يدوب فيها الحروف والكلمات التى طالعته منتصبه ، متصلبه ، مهددة . سعد فليل .
وتنحول إلى رعم لا شكل لها .

جاءه غير المحجرات ، من آخر البيت ، فقصدهم وراة صوب امراء بعلث
 وبعثت وبعثت صواب بعثها ، بها سبب وبعثت في سبب لما بعثت في
 سرح في بعثه بريد في سرح سرح في سرح لا سرح في سرح بعثه وبعث
 بعث على بعثه بعث لا بعث في بعث بعثه في بعث وبعث بعثه في بعث بعثه
 مرة ان مرة وبعثه بعثه في بعث بعثه في بعث بعثه في بعث بعثه في بعث
 بعثه في بعث بعثه في بعث بعثه في بعث بعثه في بعث بعثه في بعث بعثه

توقف في صعوده فجاءه . كس يلقى صلوة في صدره . لعله ، بعد دل شيء ،
ما زال قادرا ان يبع على سابق امامهم ، يصلب عوده نقزوه ، ونقوره ، ومعنه .
اراهيميه . فصرحه ابدلت الكلمة في رأسه . كزيمى اخير . دار بها رأسه .
واشملت كل ما حوله . راعا في درجاب السلم اخشيما الفكرة التثالة ، محصورة
عائره متوهجة مثز ، ناكل الخشب ، وعلى الخيطان ، حيثما نظر ، تنحرك حرووها
لا بسبب ، تشملل وثلثم العجازه مفعوس فيها ، وعلى السقف امانل فوقه ، في دل
لر ، وزانه ، بخته ، وورقه ، حوله ، حبه ، بقع انه للقاء فتلقه في وجهه .

ويعرف في مقبلة ، جحرى كى ما تى صريفه . ويوصفها لأحرر بقى ، كيت حمضيه .
 جندوز به لأرض . ويوصفها بـ سمفد على بدرجات انبساطه اسره . بقصاصات
 ورجل تصفراء . وندى قصاصات . ومخاضها احاف . وبع دماها . فستسب بالأمياح
 الجندول . يطق صفاة على بوسك سبده ان بيشتم باطن دمه . ويعطى غيبه
 حتى يحسن احدين بعشرون مقبليه . وندى سبب سبده سببلا ويصرف . وأمه
 بربط تى الحاده من قرض مفع . ورجل سار راحليه سببده . وندى بهوى على
 وجهه . واندس لا يرفع انه غيبه مفع . ورجل سبب . وندى سبب . وندى
 فى مخبره ونفخت . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 انصراح فى وجهه . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 وندى . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 روجه بيبدها ونصحك .

صحت يونان وعصلات بطنه بتفلس بقدى ما فى جوفه وهو يصحك . صعد
 دنى بدرجات لا نداد سقى . سقى ان ممر يلف به من جانب سباح يدرج . ومن
 جانب حاده . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 فصر على دورد مفع . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 حاده . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 تى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 لئامه . يريده ان يجتاهه فى داخل جسده . قال هكذا يا رب !

تم جرح ان ممر حده . تم جرح ان ممر حده . تم جرح ان ممر حده .
 تى تى ركن . قبح احقر . تى تى ركن . قبح احقر . تى تى ركن . قبح احقر .
 ممر سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 يهيمه .

قال عولا عرجون . قال عولا عرجون . قال عولا عرجون .
 داخل اسبب عرجون . قال عولا عرجون . قال عولا عرجون .
 الأصوات عرجون . قال عولا عرجون . قال عولا عرجون .
 تى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 احقر سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 الأبد . ليكن . مادم أعزل . لن أوح . لن أشتى . لن أصنع تعييا
 كبتاب أرى . الآن أعرفه .

وقف فى اطار الباب عاريا ينظر . رأى الكل فى الحجرة . وعلى الأرض المرأة
 حاره والرجل الذى قدده من اعلاه . طلع ماله . وركبها . وندى سبب . وندى
 بحر . والرجل البدين قد جلس فوق صندوق طويل ضيق يأكل شواء ويشرب .
 وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 ابوقه . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 عرقا فتظنى رائحة أجسادهم على رائحة الشواء رائحة الجمر .

جلس يونان على الأرض عاريا ينظر . صحك وقال قلت أنا فى قلبى هلم امتحنك
 بالفرح فترى حده . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 تحت الشمس .

فأجاب الرب وقال يونان . . . يونان لا مالا بالشر قلبك . الا أشعق أنا على
 وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى سبب . وندى
 يمينهم من شمالهم وبهائم كثيرة .

الغائب

د. أحمد كمال زكي

(١)

نوال السعداوى أعرفها منذ قدمت أول قصة لها ، ولم أر فيها اذ ذاك وفي حدود مفهوماتي القديمة للقصة ما ينبغي عما يمكن أن يكون .. كل بضاعتها كان حشدا من الصور التي تدعج الحواس والتي يربط بينها حيط يقطع عند أقل محاولة للتعمق أو للتفكير . لكن اسرد مع ذلك كان كبيرا من اشارات الحياة حتى أدناها وهنا . سيميو فيما بعد ويحول أى نص علة محسة ومحددة !

ولست أدري لماذا لتصل الى « الغائب » ناضجة على ان تكون العمل الاحساس بالحياة مصانة دنية وتجربة الم ومسئولية ، ويصبح التعبير لديها - بوجه عام - افضاء ومعرفة ، لا افراز مشاعر وتصيد انطباعات .. فالانسان ينمو واذا كان فنانا نمت اداته وشاركت في طسعة الحدث ، لا مشاركة الوساطة فحسب وانما كذلك مشاركة المزج الذي يجعل ذلك الحدث خالق حياة وصانع وجود .. والتحت والتركيب والصلق ، وبرسم صورة عضوية للزمان واللغة في اطار ثابت موحد .

ان نوال السعداوى في « الغائب » كاتبة لا ندعى أكثر مما بدعيه الفن السليم ، ولا يملكها مايملك مثيلاتها من غرور أنثوى يدفع الى « اقتحام » مالا ينبغي أن يقتحم تحت ستار التعر . والانطلاق . فهي في الحملة متزنة ورزينة ، وبغض النظر عن مفردات تستخدمها يمكن ان يستدل بها علماء الأدب على مقاديرها كمشخصات نموذجية فصفاة من منها اختلافون . فاننا نظل على الحان الذي نحمل كل شيء مقبولا حتى بدون جس . والعياب المروءة والآفات المحسطة بالآنا الحرة واللامبالاة التي تكفر بقيم المجتمع المتحفظ

- بلا مير - لا وجود لها عندها ولا تحاول استقطابها في محاولة لاطهار المهارة من أجل وضع ما يحسن من سماء في شرب غير تقليدية .

وشكل « الغائب » بعد هذا أو قبل هذا يصح نوال السعداوى قصة ممتازة وروائية جيدة . طبع الآن سؤال مادلت العمل الذي قدمته بهذا العنوان ؟ أم قصة أم رواية . بطبيعة الحال أصبحت رواية الأحداث التي من السرور على النفس . أو آثارها أو منعها .. حيث أمور كان لسعداوى منها اهتمام لم تعد تشغلنا ، لأن شكل القصة القديم نحلم تماما أو كاد أن يتحطم - اذ لم تعد ثمة حبكة ولا لحظة تنوير ولا مايجرى هذا المجرى - ولأن توفيق الكاتب في ترجمة الزمان الى سلسلة من الأحداث لم يعد فيصلا في الحكم على أصالته ، لأن اللغة أصبحت قيمة أدبية يحسب حسابها بعد أن كانت أداة تكشف عن فعل الانسان في التي ، بطريقة مباشرة ، وعروض هؤلاء الذين بدا في نتاجهم ما يجعله موضع اهتمام من حاب الاستايطيين وأمثالهم .

ليس هنالك حتى الآن بديل واضح للطريقة التقليدية ، لكن أصحاح الرواية الجديدة - مارجريت دورا وناتالي ساووت اثنان منهم قد تهما كاثنيين نوال السعداوى في المحل الأول - يركزون دائما على ما يوضح أفكارهم بالأسلوب الذي يجعل انفعال الانسان بالموجودات

اولئك .. لا يمكن ان يكون هذا الذي يخدمها
الوهم فيه ..
صياح مطلق ورعب من المستقبل . ولن يكون
سواء قادرا على ان يتشبهها من الهوة التي تنردى
فيها .

عاشت وحيدة لان لها تفكيرها الخاص فلم
يفهمها احد .. ابوها مات ولم تحبه ، وعاشت
مع امها عيشة اقرب الى الانفصال مما يوحى
منظر وجودها مما تحت سقف بيت واحد ،
ولما ماتت قضت ليلتها مع الساعاتي لانه كان
الشخص الوحيد الذي يقدر على ان يأخذها ،
وعادت لتتحنى باليوم على نفسها وتسترجع فيه
كل اقدار الحياة .. شكلا وموضوعا .. حتى
رائحته واكتناز قفاه وسعة كرشه وصحالة
معلوماته لم تكن أكثر من وسائل للحن نفسها ،
ولحنه ولحن الأيام التي غاب فيها فريد .

كان يقودها الى الساعاتي وجود مادي واسباب
مادية لا تقهر ، في حين صمعت كل شيء بقباب
مريد دون ان يسأل عنها بكلمة واحدة يعتذر بها
عن انقطاعه .. ذهبت اليه في سته ، وزارت
كل الاماكن التي اعتادت ان يجتمع ..
وطلبته في التليفون مرات دون جدوى ..
ها ان شئ . ذلك المعين
الساعاتي ، وعن طريق هذه الشئ كواليد
التي قدمها لها لتسكن فيها فريدها كواليد
امها أصبحت متاعب مطالعة يوميات زوجها
لا اعرف لحياتي سرا او مضي .. أكل وأمام
كأني حيوان ولا أفعل شيئا مفيدا لأحد ، وعلى
الرغم من المعاء الذي كان يفتدق عليها .. وفريد
لم يعطها شيئا قط بل اقترض منها ذات يوم
مائة جنيه .. فانها ظلت بلا كيان .. غائبة عن
لوعي عالم .. حتى اذا حبل بها في
سمسم بلدة الحركة في لواعيها فان خلية واحدة
- على الأقل - من خلايا مخها كانت تلح على ان
تؤكد لها انها حزينة للغاية .. امها ماتت وفريد
عائب وفكرة المحن صائفة وحياتها في الوزارة
فارقة .

ويوم وجهت مصيرها وليتها لم تفعل - راضية
بالساعاتي بدلا لفريد - جاءتها رسالة من
الغائب فسمحت على كل ما ساورها من ظنون
فيه . انه اضطر الى ان يتغيب عنها في ذلك
الثلاثاء ، فهو سياسي - ولم تكن هي تعلم -
قبض عليه بعد ان استعاد منها . ويرجوها ان
تظل - لانه سيبطل لها .. لقد كان دورها
في حياته ان تصنع الفكرة في حين كان دوره ان
يصنع العنار . ومع عزيمته ما كانا يفكران به
بالكلمات لا ولم تكن مدافع او ينادق او قتال

.. كانت كلمات فحسب .

هكذا كان فريد .. اكبر كثيرا مما تصورتها
مع انها ظنت يوما انها تعرف عنه كل شيء
الدرجة التي يستص فيها آلامها واحلامها ويجعلها
يعيش لحظتها بلا ماض ولا مستقبل ، كما يجعلها
تنسى غريبتها التي تستشعرها اذا وجدت مع
آخرين . حين كانت تنظر في عينيهِ من قرب لم
تكن تشعر بذلك الاستغراب ، وهي تستغرب
منظر العيون عن قرب .. حتى عيني امها .
حين عيني على عيني من كانت تعرفها من
المرأة يخفي الشكل المألوف كأنهما عينا حيوان
غير اليف .. لكن عيني فريد كان بهما شيء
غريب . شيء قريب يقرب ويقترب ولا يبدو
غريباً . وحين تتلاشى المسافة بينهما وبينه
وتلاسمان تحس بأمان شديد .

انها مصاب بالصباغ وهي بعيدة عن هاتين
العينين ، وليس يبدو « الجنس » هنا عاملا
حاسما في تكثيف الشعور بهذا الضيق .. بل
لعلها تشعر بالفتيان عندما تحس ان الرجال
يروبو ليها اليها كأشي وان « المديبات » وراءها
.. حقا هي لا تصرخ
.. من الحب او تعاف الرجال - فقد
.. من طريقي الساعاتي - لكنها تصرخ
.. قدم على الحب . ومن ثم
.. علاقة حميمة حتى مع الرجل
.. في ذلك ان يكون متفهما
.. ان يستشعر الاحتراق في كل مرة تكتشف
.. بعينيها من بعيني الرجال . حتى الرجال
واحد كمن صرخ فيها غاي سبيل لم نعبه
ساقاها .

بطبيعته الحال اما اتكنم عن مؤادة وليس عن
نوال السعداوي ، وبفض النظر عما قد تطرحه
منها لهذه المرأة - لأنها رفضت أمام رئيسها ان
تكون آنسة - وما قد تلبسها من تكونات
شخصيتها بما في ذلك تفاصيل جسمها وملامح
وجوها .. نفس الطرح عن ذلك فان مؤادة المرأة
يريد ان تلمسك وتنجح أولا في ذلك الى حد
يكسبها بقدرنا وليس شفافنا ، وفارق بين
التقدير والاشفاق حيث تكون في الجانب الأول
احبابية يعكس الاشفاق الذي يقدم على انتقاد
الارادة وصياح الحقوق . واذا كان كل الرجال
الدين مروا امامها - بسرعة كصاحب الريال
وببطء كالساعاتي - يريدونها . وسبيلة ، لان
تميش ويمشوا معها ، فهي تصر على ان تؤكد
انها « ذات » بل أكثر من ذلك تمنع على ان نحول
اي رجل الى « موضوع » قابل للمحن والمناقشة .
ولاعتراض والتعديل . وكانت عقليتها العلمية

الشرط الاول ، لتبدو هريه وقد نجح « القدر » ان يمهروا .

وتلك مأساة الانسان .. يحاول جاهدا ، ويصبر ، ويكافح ، ويبدل الصرق والدموع ليبقى ، وفي النهاية يصدر الحكم عليه ، فادا هو : يتلاشى ان لم يشأ أن يموت ! تلك هي الصورة العامة لموضوع القصة دون دخول في تفاصيلها ، فإذا عن فن الكتابة ؟

كيف تصورت نوال السعداوى موضوعها وكيف طرحتها أمامنا ؟ ثم .. ما قيمة تكييفها في ضوء كل التجارب الفنية التي خاضتها وأغلب ما فهمته وتأثرت من أساليب الكتابة القصصية بمسماة ؟ أتري وقفت عند حدود السرد القديم مقترحة الشكل المألوف أم جاوزته الى أحدث صيغات الموضوع أم لعلها وقفت بين بين ، فلم تتطرق لطرف المحدثين (جدا) ولم تتزمت تزمت الشيوخ من أمثال السباعي وتيمور ؟

ان الاجابة من أخطر ما قد تواجه به هذه القاصة .. لأنها في الحقيقة ومنذ البداية لم تحاول ان تكون تلميذة لأحد ، وعلى الرغم من أن

نوال السعداوى ..

استلهمت أسلوب الحكاية الفورية مستخدمة الهو والهوى في السرد لم يختل قط - حتى في استخدام الواجهة Flash - Back - مع قصة « بيت الحزن » - ، وأتت المسلسلة المرتبطة بالزمن من أفهامه الثلاثة المعروفة . فبدأ عملها في حملته متوقفا في نقطة معينة أو لفتل - على الأصح - متحركا في دائرة لها محيطها المرسوم ، لكنه ينشئ السطح ويتعمق ما تحته شيئا فشيئا .. بمعنى انه كان يتحرك رأسيًا الى الأعماق .. بطريقة تحليلية مازجت بين معطيات الوجود المادي وخلجات النفس ومشاعرها .

ولربما تبدو المشاعر مجمدة في قوالب القلق والخوف والحزن والحنين ، ولربما لونتها المראה والحسرة بالوان القمامة فقط ، غير أنها استطاعت أن تلعب بها أو أن تحركها كما يحرك المخرج الناحج شخص مسرحيته في بحر الألوان الذي ينفذ ، فكتكتبت من الأضواء الخارجة أعماقا وسلطوا تملؤها حيوة وجدة ونوا لا يتوقف قط . لقد نحت نوال السعداوى فعلا في أن تبرز تلك المشاعر - برغم تكرارها - في صورة متجددة فأثقت عملها من آفة التوقف والجود والواقع أنه منذ بداية الرواية نعلم أن

« مؤادة » تنتظر « فريد » ورجونا كثيرا أن يأتي وقد تقيب فجأة ، بل عشنا مع فؤادة كل لحظات اختناقها وتمزقها نفسيا . ومع ذلك فلم يفتر وجداننا ولم يتغير ، ولم ننقلب على الكتابة التي

التي تستطيع أن تهضم « معطيات » الانسان عندما تكون نظريات وآراء وعندما تكون تجارب ونتائج تساعدنا على بذل أي محاولة لفرص نفسها كقوة لا ترفض الخنوع لها فحسب وانما كذلك تفرص الخنوع للرجل .. فهو مهما يكن ومهما يصل من درجات في العلم والمنصب لا يزال يعيش بعقلية الشرقي المتحلفة .

ها هنا .. أو الى هنا تبدو نقطة الخلاف كبيرة بينها وبين أية بطلنة تقليدية تتحرك في قصصنا وبخاصة قصص النساء في مصر ، فهي مريضة على شخصيتها راهدة في التجمع بالأنوثة عندما توضع في كفة ميزان مقابل « عبوديتها » المفروضة عليها .

فؤادة في أول أمرها لا تحتاج لهذا السلاح أو ترفض هذا الحق ، وهي نفسها ليست جميلة ، بل ربما كان فيها من العيوب ما لا يجعلها أنثى كاملة ، كذلك كانت مريضة مرضا مزمنًا تحس آثاره بأوجاع تحت ضلوعها ، وهذه الضلوع تتعلق بجسم نازل امتصته سنوات ثلاثون قضتها في السعي والعمل .. لكنها طلبت مع ذلك قادرة على أن تعرف قيمة نفسها وقيمة الرجل - مهما يكن - في مجتمع أصبح كل شيء فيه قابلا للتحويل .

ثم ليس من قبيل الصدفة أن نتعرف على رجل كفريد ، فالنموذج الذي نملكه لا يصلح له إلا « مثقف » كفريد والآخر يملك القهقهة على أن يجد فيها - عدا الفسك - ما يطلبه في الحدود التي تحفظ لها كبريائها .. ألم تكن ترفض أن يراها من خلال شكلها ؟ كانت تريد أن يراها كما هي .. كإنسان يملك أن يقطع برأي أو يملك على الأقل أن يتخذ أي قرار بلا احتقار أية محاولة لتذليلها لتحطم القنود التي تسجنها في ماهية الانثى المستعدة .

لكن ...

لكن كل شيء يغلت منها فجأة ، أو لعلها قصدهت لكي سنمدى فجيعة السقوط ...

هذه المرأة المتصفالية المزودة لكل رجل ، هوت في أحضان الساعاتي ، وبالمقارنة بينه وبين فريد - وهما فعلا على طرفي نقيض - يتضح لنا عمق الهوة التي سقطت فيها .. أين الثرى من الثريا كما يقولون ؟ وأين مبادئها وقيمتها من انتهازية الساعاتي ، وأين .. وأين ؟

الانقلاب لم يكن له ما يبرره ، وكان كل شيء يوحى بأن مقاومة فؤادة ستكون مثالا لكبرياء الأنثى التي تؤمن حقيقة بأنها أكرم من أي شيء . وعلى الفور يتهاوى القناع الذي حملته في

وتظل هي بصور مرسومة بعناية وقد أنهكها
الانتظار والفكر والحب العنيف وحرارة السقوط!

إن عناصر العالم التي وصفتها أمامنا - بكل
وقائها الحادة - لم تكن بالنسبة لها أكثر من
إيقاعات ضرورية لعزف مأساة فؤادة . وإذا كان
الافتراق منها قد ينحقق عن طريق الجسد -
بعد سنين صعبة في كل الأحوال - فإن اللازم
بها يعقدنا أية مقاومة لها . وفي الإطار الذي
نمسه سيد لنا أن نحصل على قطاع كبير من
الحياة - من حداثته ، ويشكل ذلك القطاع وهذه
الحياة معا - في قلب أثبت علامتها المبررة

وحقيقة أن طاقها - يصعق غيرة عن بعض
مواضع ضعف السمع عن بعضها الآخر .
كذلك - بكل سيطرة على ليدو رقعة هناك .
بالشرح حضورها - وحده . ومعالجتها من حقائق
المشهد يتناسب تماما أو يناسبه بالضرورة الحجة
والإعلاء لى الناعمة والهمسة وزفرة النفس .
ولا فعلت أن تراجع معا مواقفها وهي تسترجع
كل بلان قصته مع فريد ، ولقاءها الإل مع
الرجل - لها في سبيل أن كرهها
م تحت أنها كانت تحبه كثيرا ، واجترارها
حسب صياها المكر وهي تراقب تذبذبها يشوان
حسب - أن سيطر من فوق صدرها كما يستقل

شعاع - قد تمسك أن شاركتها
في كتاب آخر . لكنها تستطيع دائما بإدائها
الفردى وتشكل زاوية - فيما أظن - أن تغرد
بذلك النائية التي مالح بها ذاتيا أي موضوع ،
وليس أحمل من « الغائب » أي عمل ينشئ عن
ذهن بشعر وقلب يفكر .

أما ما يبدو منها كما لو كان شمسغا مفرقا
بالتفصيلات فانه لا يشكل خطرا كبيرا . أولا
لأن توال السعداوى مرتبطة في عملها القصصى
بواقف نصية معقدة وكثيرة ، وثانيا لأن تلك
التفصيلات - في الواقع - مترابطة وبناءة وتحملها
أساسا كتابية تحليلية عميقة . بعد بهم نؤكد
من قبل بانه أخطأ بما كان يسوقه في رواياته
من معالجات حرجية لمعالجة مسائل أو قائل بعض
أصحابه أن حظه كتب أن يعالج ما راه من
المحسوسات التي تجد أفكاره معها معروضة
فيها . وكأنني بنوال السعداوى تريد أن تقول
كذلك . والا فليس أمامها إلا أن تسأل : وماذا
إذا كنت أعكس قاصور عالمي الفكرى تفصيلات
محسوسة متعددة ؟

ولهم هو : هل شاركت تلك الكاتبة في الحياة
بإيجابية وتصميم ؟ أما في رأيي فقد فعلت ،
ولكن لسائر النقاد رأى آخر ، لأن ما ألفيت به
ليس فيما أحسب هو الرأي الوحيد .

وضعتنا في مصيدة محكمة وبركننا أسرى القلق
والخوف والحزن والحنين . كان كل ما تقدمه هي
مواقف « ترسم » مسرحا تتغير فيه حطى المناسبات
وأشاراتهم ورؤيتهم وطريقة ترجمة اللغة إلى فعل
بابض مع أن الحكاية - على ما فهمنا أرسطو -
واحدة وذات طابع واحد .

والسبب أن هذا النجاح في الدوران كانت
تفسده الحركة المتقدمة . وبعبارة أخرى كانت
المواقف التي لا تحصى « فريد » تبدو في أغلب
الأحيان مقحمة . لا لأنها لم تعمل على عميق
مأساة فؤادة وإنما لأنها كانت شيازا لا يتناغم
مع لب سيمفونية العذاب المؤلمة ! كنا دائما كلما
إبتعدنا عن « تفكيرها » في فريد نتطلع في
شفق إلى أن يعود . أقصد إلى أن تعود إليه ،
صحيح لم يوجد فريد قط لأنه كان مجموعة من
الذكريات لكنه استطاع أن يملأ عيوننا وأفئدتنا
على الدوام . وإلى هذا الحد ياصرنا غائب لم نره ،
ونريد مع فؤادة أن يكون كل شيء في الموضوع ،
وليدهب الساعاتي ومساعد معمل الكيمياء والأم
والبواب إلى المجيم !

إن هذا اسما أخطر من أن يعينه أي فنان .
هو يحتاج إلى المهندس المتكبر .
وصرح سرور عنه
عادي أن يصطنع ذلك الأسلوب التحليل لأحد
أخفاقا ذريضا ، وإنما نحن
مهندس قدير ، وفي حصصنا على -
أدوات أخرى قد لا تقرها إلى المهندس (. . .)
ولكن من المؤكد أنها ببعضها يفسد كاف من
الشيوخ .

وهكذا تبدو نوال السعداوى في هذه الرواية
القصيرة فنانة تستغل بشخصيتها - على الأقل
في حدود أدبنا - لتقدم بناء أقل ما يمكن أن
يقال فيه انه بديع ، لكن السحر الحقيقي له هو
الإشعاعات التي يعكسها بزوايا وانكسارات
لا تحتاج معها إلى أن نتساءل أين هي من الزمن
سبقوها في هذا المضمار .

إن كان عملها رواية قصيرة أو قصة طويلة
فما ، والا فهو ملحمة غنائية إذا صح هذا التعبير
« العبارات القافزة الحيدة والكلمات «ترسعة»
المتدفقة ، تشكل عنصرا عمايا إذا فعده أعجب
الروائيين العظام - من أمثال بلزاك وديكنز
وسكوت - على أساس أنه ليس جوهريا إلا في
الشعر الذاتي فانه لا يتقص نوال السعداوى ،
مع خاصة لها واحدة على الأقل ، هي أنها في
تصويرها للحياة عبرت عن الحياة تقدر ما عبرت عن
مشاعرها الذاتية

وهكذا نشاءه من الأدب والموضوع ، نادا
سرها المتدفق في حيوية كأنه يبط في أجنحة
المصافين . . . يرقص ويحط على عود ويحلق تحت
معباة وينثر وردة ويضجع على دموع الشفق ،

المسرح



الإسلام

محمد السعيد عبد المؤمن

ما زالت الآراء والدراسات حول وجود مسرح عربي أو إسلامي قديم تدور في حلقة مفرغة لا تعرف كيف تخرج منها ، وهي تنير من حولها تساؤلات حائرة لا تجد جوابا في أذهان المهتمين بدراسة المسرح . وقد صدق عدد لا بأس به من الدارسين وغير الدارسين لهذا الموضوع بالحديث : « لا توجد أدلة تثبت آرائهم على عدم وجود مسرح قديم له آثار واضحة حتى في العصر الإسلامي الحديث » ، وهو قول

الدارسين تبرير عدم وجود المسرح إسهاما إلى آراء المستشرقين الغربيين حول الحضارة العربية والإسلامية رغم أن الاستناد إلى آراء المستشرقين دون مناقشة أمر مرفوض من البداية ، فمن هؤلاء الدارسين من زعم أن بداوة الحياة قبل الإسلام ورحيل القبائل الدائم وعدم استقرارها في مكان محدد قد منع العرب والمسلمين من معرفة المسرح ، ومنهم من ادعى أن سيقا وراء آراء المستشرقين أن العقلية العربية ليست عقلية مركبة مصحبا خلق الحدث الدرامي وتصوير الحركة المسرحية ، منهم من رأى أن التفكير الإسلامي لم يتعرض للمسرح نظرا لأسباب دينية أهمها أن الدين ينعى التصوير والتشخيص والنال لمنس . ومن الدارسين من دلل أن الإسلام سعى لخلق التوازن بين جانبي الصراع في نفس المسلم مما منع الثمورة والتمرد عن نفسه المسلم وأبعدا عن مسببات الصراع بمسكنات دينية وأخلاقية .

وعلى العموم فقد ظهرت آراء كثيرة وتبريرات عديدة لعدم ظهور المسرح لا تخلو جميعها من الشغرات ولكن إلى جانب هذه الآراء وجدنا

محاولات قام بها بعض الدارسين لاثبات أن الأدب العربي والإسلامي كانا يتضمنان نصوصا فيها كل مقومات الأسلوب الدرامي وأنها تصلح لأن تمثل مثل محاولة الدكتور عائشة عبد الرحمن في قراءتها لنص رسالة الفجر ومحاوله الدكتور محمد عزيزة في قراءته لنصوص التعازي الشعبية الفارسية ، وقد نشرت دار الهلال ترجمة الدكتور رفيق الصبيان لكتاب المسرح في الإسلام . وسرح مصر من جهود بجانية التي كتبتها وهي على الأقل أفضل من الجهود السلبية التي تعرضت بالرائي مسرح عربي إسلامي دون أن سحب عن أصول المسرح في نصوص الأدب الإسلامي وإنما اكتفت بتبرير عدم وجوده ، ومن حق الدارس بل من واجبه أن يقف عند كل عمل قيم يدرس ويقوم أدبنا القومي خاصة ما كان يتعلق منه بجوانب لم تتضح أبعادها تمام الموضوع وعلى ذلك فإنه يجب علينا الوقوف عند كتاب الإسلام والمسرح ومناقشة ما جاء به من آراء وأفكار ولعله يجدر بنا أن نقدم عرضا موجزا وسريعا لمحتويات الكتاب .

قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة فصول ، تحدث في الفصل الأول عن المسرح الباطني وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام ناقش في القسم الأول الأسباب الدينية لعدم وجود فن المسرح في تراثنا الأدبي ، وفي القسم الثاني ناقش الأسباب اللغوية ، وتحدث في القسم الثالث عن نصوص التعازي الشعبية لا كاستثناء ، لعدم وجود مسرح إسلامي . وتحدث في الفصل الثاني عن العناصر

المعركة في تراثنا الأدبي كينفور للمسرح الإسلامي وقد صنفها إلى مراحل تبدأ بالمرحلة البدائية البعيدة عن شكل المسرح ثم الأشكال القريبة منه ثم ظهور المسرح العربي في العصر الحديث .

وتحدث في الفصل الثالث عن نصوص امتعازي الفارسية فقسّمها إلى ثلاثة أقسام : الأول يضم المشاهد التي سبقت معركة كربلاء والثاني آلام الحسين أو مأساة كربلاء وقد أعده المؤلف أعداد مسرحيا حديثا يجعله صالحا للتمثيل والثالث حلالة الأحداث بعد معركة كربلاء .

وأذا ما قمنا ما جاء في هذا الكتاب منذ إندياه نجد أن أول ما يصادفنا هو أن نجد المؤلف يقف حائرا متعجبا من أنه ليس للمسرح وجود في التراث الأدبي العربي الذي لا حد لفساد وكتافته رغم تعرف الحضارة الإسلامية على التقاليد الهندية وكل مأساها المقدسة والأثر اليوناني سواء كان في الفلسفة أو في المسرح بفضل المترجمين والمعلقين العرب في ذلك العهد بل أنه ذهب إلى حد أنه وصف ابن رشد بالارتباك في ترجمته لكلّي الكوميديا والساجيدي أثناء شرحه لكتاب أرسطو « فن الشعر » حيث اختار كلمة الهجاء للدلالة على

واختار كلمة المديح للدلالة على كنهه حيث علق على هذا بأن « شعره لم يرد نجاهل أو لم يرغب في أن يهزّب أمام مفهوم المسرح اليوناني » . والأمر المفقول أن هذه الترجمة لم تكن ارتباطا ولكنها فهم إسلامي لطبعة المسرح اليوناني حيث شرح ابن رشد تركيب المدائح أو التراجيد بعد أرسطو بوله في تلخيصه لكتاب الشعر : « وينبغي كما فعل ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة بل مخلوطة من أنواع الاستدلالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التي توجب الانفعالات الخفيفة المحزنة المرققة للنفوس » كذلك أوضح ابن سينا في شرحه لكتاب أرسطو « فن الشعر » الفرق بين فهم العرب للمسرح وفهم اليونانيين له فذكر أن اليونانيين كانوا يقصدون بالقول الشعري الخليل أن يفتخروا على قتل أو يردعوا عن فعل أما العرب فأكثروا محاكاتهم إنما هي مآثر فيهم يشبهون الشيء ليقعوا في النقص نوعا من المعجب لصورة الشيء المحاكى وقد تصور ابن سينا العمل الدرامي على أنه شيء يكون في صورة المعاني لا في مادتها وتصور عرضه على أنه إثارة انفعال وتصور القطعة منه على أنها كل متكامل ولكنه مركب متشابه الأجزاء ، ومعنى هذا أن ابن سينا فهم الدراما في جوها

اليوناني أما ابن رشد فقد فهمها في جوها العربي الإسلامي ، كذلك فعل العالم البلاغي حازم الأنصاري القوطاني المتوفى في تونس سنة ٦٨٤ هـ سنة ١٢٨٥ م حيث فسر التراجيديا بأنها طريقة الجد والكوميديا بأنها طريقة الهزل ، كذلك أشار ضمنيّا إلى وجود هذا اللون من الفن في الأدب العربي حيث قال في كتابه منهاج البلاغة : وعدا لمن من اصصاعة ركن عظيم من أركان الصناعة اللغوية لا يسمو إليه إلا من قويت عادته وفاق طبعه » .

وقد حاول المؤلف بعد ذلك أن يشرح قصة الطلاق - على حد تعبيره - بين الروح العربية الإسلامية والمسرح وقد فضل أن يناقش القضية من ناحيتها الدينية أولا فقال : « لذلك يبدو أنه من الأفضل أن نعتش عن أسباب عدم تلاؤم الإسلام » التقليدي « مع الفن عامة ومع المسرح خاصة لا في الشارح والأحكام المنصوص عليها بصراحة ولكن في الخلافات العميقة في التكوين وفي المعاني وفي طسعة الفرد المسلم فكان الأمر حزين وهناك عدم تلاؤم مطلق بين الطبيعة الإسلامية والمسرح قادت الإسلام » التقليدي « إلى عدم الارتباط بالمسرح وبالتالي إلى هذا » حتى يتمكن المؤلف من البحث عن هذه الأسباب بحث في أصول المسرح عن مفهوم

١ - الصراع العمودي : وهو مايدور بين الإنسان والآلة .

٢ - الصراع الأفقي : وهو مايدور بين الإنسان والمجتمع بمبادئه وتقاليده وأحكامه وقيوده .

٣ - الصراع الديناميكي : وهو مايدور بين الإنسان والقدر .

٤ - الصراع الداخلي : وهو مايدور داخل الإنسان بين عواطفه وعقله أو بين نواذره وضميره وماشاكل ذلك .

وعلى ضوء هذا التقسيم وانسيافا وراء آراء المستشرقين قرر أن الأشكال الثلاثة الأولى مستبعد وجودها في العالم الإسلامي بسبب طبيعة تعاليم الدين الإسلامي وترتب على ذلك - في رأيه - أن الفردية مصدر كل صراع داخلي تدموستعيلة فإذا ما انتقل المؤلف إلى الأسباب النفسية وصف اللغة العربية في هذا العهد بأنها بستان للمعاني والرموز أي للتجربة المبرر عنها وليست المباشرة فكانت بستانا جسيملا ولكنه بستان متجدد لأن اللغة العربية « الكلاسيكية »

بالإسناد، مجتمعه لم يشرح « ص ١١ : ٨١ » وهو
يعبر بعيد عني ، بل قد حيف ان أولئك مجتمعهم
يرى فيها وهذه الإسناد ثابت فيه ، بل قد حيف
سم فصل ان سئل اسرح الدامل لما انها اسم
الإسناد أهمية لما ذكر المؤلف نفسه - ص ١١
فإذا فافضا ما كتبه عن مسرح التعرية نصح
في البداية بعض الملاحظات : أولا : ان المؤلف
لم يقم بتحديث عن شلال مسرح التعرية الذي
هو اساس دراسته ، ثم انه تحدث عن ظروف
مثل الحسين ولم يتحدث عن ظروف نشاء هذا
المسرح وانتهى بذل أن « الشيعة انفصلوا عن
الدين واكتشفوا قوامي اللائحة الفارسية نتيجة
شعورهم بالانتماء » ص ٤٥ : ٥٠ وهذا حكم بعيد
عن الصواب والحكم الاقرب للصحة انهم بانفوا
في تصوير احساساتهم الاندھية نجاسة مقتل
الحسين بصورة تبعد عن تعاليم الاسلام الخفيف ،
وقد نقل المؤلف الاسماء والمصطلحات الفارسية
بشكل محرف كما سبق وراينا في اسماها
« شكل التي ظهرت في ايران كما أنه ذكر
كلمة « روزي كان » على أنها الشخصيات الدينية
« الزانية » واصلاها بالفارسية « روز كان » أي
« من كان مع سيدهم » ام ميركان
صلها بالفارسية « هنرييان » أي المعنى على
« روح - كان » واصلاها
« في كتابتي » مؤلفون مجهولون وهذا مرجع
الى أن الأسرار التي نقل عنها قد ضاع منها
الصعوبات التي عليها اسم المؤلف رغم أن هناك
الكثير من النصوص متوفرة بها مؤلفها . وقد ذكر
أن تفصيل التمازي الرئيسية ثلاثة : الاول هو
العدد ٩٩٣ من الأصول الفارسية بالمكتبة القومية
في باريس ويحتوي على ٣٣ مجلسا ويحمل
عنوان « جنبك شهادت » لا « جرنج - ي -
شهادات » كما ذكر بعناؤه « معركة الاستشهاد »
لا « نقيد الشهيد » كما ترجم . والثاني :
يقنون « كتاب ليتن » نسبية الى ناسره وهو
قتضيل سابق لأمانيا في ايران ويحتوى على
خمس عشرة مشهدا مقدمة بشكل نقل فوتوغرافي
لمخطوط عراقى مع مقدمة مختصرة . الثالث :
هو « كتاب لويس » الذى نشره السير لويس بيلي
بعنوان « مسرحية الحسن والحسين المجزة »
ويتحدث على ترجمة ٣٧ مسرحية فقد نصفا
الاصلى من حيثها .

لغة دلالة والمسرح لقسته التعميد الواضح » ص ٣٨ وهو حلال ذلك يؤكد أن العرب لم يفهموا الفكر المسرحي ولم يفهموا المآسي اليونانية إلا نصوصا بسيطة موزونة وأشعارا حوارية عربية » ص ٣٥ ثم قرر بأن عدم ترجمة العرب لهذه النصوص سببها « حبيطة الكبرياء » ص ٣٦ ولا يفوتنا هنا أن نراجع المؤلف في إقامته تمييزا فاصلا بين العالم العربي والعالم الاسلامي على مستوى اللغة وإن كنا نقره في أن المشكلة لا يمكن أن تكون واحدة بالنسبة لجدير آباد وبالي واصفهان من جهة ودمشق والقاهرة ومراكش من جهة أخرى ، إلا أننا ننكر عليه حديثه عن العالم العربي وحده حيث كان العالم العربي غير منفصل سياسيا أو اجتماعيا أو قوميا عن العالم الاسلامي فان كانت اللغة قد اختلفت بين الاقطار الاسلامية - وهي تختلف في لهجاتها داخل القطر الواحد - الا أن الافكار والتيارات الادبية والمفاهيم الحضارية كانت متقاربة الى درجة الوحدة ، كما أن فصله بين العالم العربي والعالم الاسلامي لا يتفق وطبيعة دراسته التي ركزت على مسرح النعازي الفارسي .

ثم تحدث المؤلف عن أشكال المسرح مثل فانسو الخيال في إيران ومسرح الطفل في الهند وطل الخيال أو خيال الطفل في مصر وقره كور في تركيا وخيمه « ساني جردون » أي الخيمة ذات الظلال المتحركة في إيران وأصلها بالفارسية « خيمه سايه كردون » أي خيمة ظل الفلك ، ومسرح المرائس في تونس و « لوبييت بازي » في إيران أي لعبة الرجل الذي يحرك المرائس وراء الستار وأصلها بالفارسية « لعبت بازي » أي اللاعبين بالنمي ، و « شب بازي » أي الألعاب المسائية تحت الخيمة ، واعياد نبته البلوط أو شهرة الكذب في تونس ، واعياد تولباس أو أكثر ، وقد سمى المؤلف هذه الأشكال

الصعوية تأثيرا كبيرا فكان طبيعيا أن يفكر الشاه اسماعيل في وضع يد الشيعة على الأماكن المقدسة في النجف وكربلاء والموصل والبصرة وهي ما يسميها الشيعة بالعقبات المقدسة حيث دفن عدد من أئمة الشيعة وعلى رأسهم علي بن أبي طالب ، بل ويفكر في وضع يد الشيعة على العراق كله إن أمكن فأدى هذا إلى اشتعال نار الحرب بين الصفويين والعثمانيين ، لذلك شجع الصفويون الاتجاه إلى القوة والعنوة وبرك التصوف والرعد والاعتكاف الذي اشتهرت به إيران قبل عهد هذه الدولة - لأنهم وجدوا أن هذا الاتجاه يخدم أغراض الدولة ويتمشى مع طبيعتها ويساعدها على الوقوف في وجه أعدائها المذهبيين .

ثانيا الأبعاد المذهبي :

وقد كان لما وضعه رجال الدين من الشيعة في أذهان العامة من معتقدات نتيجة تفسيرات خاصة ببعض آيات القرآن - من قبيل البوذية الشريفة وبعض الروايات والأخبار الإسلامية والشيعة أكبر الأثر في تعيين الخلاف بين السنة والشيعة وزيادة العداء بين أصحاب المذهبين ، وقد بلغت الأعمال الدلالية في عهد الشاه طهها بسبب من تولاه في عصره حيث حاول أن يجمع بين الشيعة والسنة دليلا على ما يقوم به من أعمال وما يروجع من تعصبات في سبيل نصرة المبدأ من أهم الأعمال التي قام بها الصفويون لأن تسجيل سير الأئمة يدفع الناس إلى العقد على قائلتهم والشعور بالرغبة في الأخذ بالتراث لهم ، ويمكن أن نلمس أثر هذا الاتجاه في المجتمع الصفوي حيث انعكست العقيدة الشيعية عليه صبحت أوجه النشاط البشري المحتلة ووجهت أعمال الناس ونظرتهم إلى ملوكهم ، ويبدو أن المناسبات الحزينة التي حفل بها تاريخ أئمة الشيعة والمآسي التي مرت بهم وأصابت حياتهم قد ساعدت على تقوية الميل للحزن عند الشيعة فكان الطابع الحزين أهم ما تتميز به ألوان نشاطهم ، ولعل من أهم المناسبات الشيعية التي يحتفل بها الشيعة كل عام منذ عهد تلك الدولة حتى اليوم هي يوم العاشر من شهر المحرم - يوم عاشوراء - وهو يوم مقتل الحسين بن علي ثالث الأئمة في كربلاء ، وقد تناولت الكتب الإسلامية من شيعة وسنية هذه الواقعة واستنكرتها وحاولت أن تبين الأسانيد التاريخية لها ، وكان طبيعيا أن يفلسف

الشيعة كل ما يتعلق بواقعة كربلاء ويوم عاشوراء حتى يكون له طابعا خاصا فقالوا مثلا - إن الحسين ذهب إلى العراق وهو يعلم أنه سوف يقتل ولكنه ضحى بنفسه في سبيل نصرة دين الله والدفاع عن الإسلام وإعلاء كلمته التي تعدى عليها الأمويون وضرب بذلك أروع أمثلة الجهاد فهو يسمى بحق سيد الشهداء - في اعتقادهم - وهو رمز التنصحية والعداء ، وقد رددت كتب الشيعة عبارة : لو لم يقتل الحسين يوم كربلاء ما بقي في الإسلام رمق لأن مقتل الحسين بالصورة البشعة التي حدثت في كربلاء أثارت حمية المسلمين ونهتهم إلى الخطر الذي يتهدد أركان دينهم ، ثم إن الشيعة ذهبوا في تمجيدهم للحسين وتنبيتهم لواقعة كربلاء إلى حد أنهم رددوا أنه من يبكي على الحسين دمة يوم عاشوراء فإن هذه الدمة أكفلة بفلس ما تقدم من ذنبه ، لذلك أصبح الاحتفال بيوم عاشوراء من الاحتفالات الدينية الكبيرة التي يستمد لها الشيعة ويجادلون إخراجها بصورة تحكي حزينهم من ذنبهم ، وأصبح يوم كربلاء ، الأحداث التي وقعت فيه تمثل نوعا من التراجيديا ، وقد جرت عادة الإيرانيين على أن يذكروا الحسين كل عام ويحتفلوا بها ، كما نرى في التفتية وقد نسج الشيعة في عصر الشاه الروايات والأحداث المختلفة التي أصبح يوم كربلاء وكل ما يتعلق به صيغة ثابتة ، فصار السمة أن يحجوا إلى مرقد الإمام الحسين في كربلاء ويصومون عليها الورد ويتلون القرآن والأحاديث والأوراد وهم يعتبرون ذلك من أحب الأعمال لديهم لأنه يذكرهم بخدمات النبوة والإحسانية للإسلام والحسين والتي لا يزال أثرها ماثلا في حياة كل فرد حتى الآن ولأن البركة تم سائر المسلمين بهذه الزيارة وتزيد بينهم المحبة والترابط بالإضافة إلى أرضه الممتهم مما يجعلهم يشفقون لهم يوم القيامة »

ثالثا الأوضاع الفنية

وقد بلغت العنود الجميلة في العصر الصفوي درجة كبيرة من الرقي والإبداع همتار الذوق الفني بأن كل الأساليب الفنية التي كانت إيران قد أخذتها عن الشرق الأقصى في عصر المغول والعصر التيموري تطورت وضمها الذوق الإيراني فبعثت الشقة بينها وبين أصولها ، كما أمتاز بزيادة الميل إلى قصص الأساطير الإيرانية العنقاء والأقبال على تصوير هذه القصص في

كما رسخت العقيدة في رجعة المهدي الى ابعد حده
فكانت تهيأ سبعة من الجياد الملجعة المسرجة في
أصفهان لركوبه بعد رجعته وكانت اللجم لا ترفع
عن تلك الجياد في تهازل ولا ليل .

أما وقد تحدثنا عن المناخ العام بأسيايه التي
أدت الى ظهور نصوص التمازي في العصر الصفوي
فانه يجدر بنا أن نتعرض لما قيل عن ظهور المسرح
في هذا العصر فنجد أن الدكتور حسين مجيب
المصري يقول : للصوفي فضل غير محدود في
خلق فن جديد من الادب هو الفن التمثيلي
ويقول شيل الصائني الهندي : ارتفع مستوى
الثقافة والمدينة والتهدب (في العصر الصفوي)
وبدا التكلف في كل شيء يطغى على الحدود وقد
ترك هذا أثرا في الشعر والادب . ويقول
المستشرق الايطالي باجليارو : بفضل النظر عن
جفاف الادب الديني ازدهر شعر فارسي ديني
عامي أو شبه عامي كان قائلوه من طبقة ادبية
جديدة أكثر تواضعا من سواها وهذا لون بخير
حقه من التقدير كما انه لم يدرس الا في أسبق
نطاق وكثيرا ما نجد في هذا الشعر قدرة رائعة
على التعبير . ويقول سيد محمد رضا الايراني :
كثرت النكات التي يصعب فهمها ، وكان الشعراء
يختارون أسماء مصحكة مثل القط الشوشتري
، حسن النوى و نور الأصمهاى وكأوا
يتناولون المحذرات في المقامى ويكتفون من
شرب الخمر في الحانات لذلك شاع بينهم نوع
من ادب الهزل والهجاء . ويقول الدكتور
محمود حامد شوكت : وقد وجد عند المعجم ما
قارب التمثيل اذ احتفل الشيعة من أنصار علي
ابن أبى طالب في يوم عاشوراء من كل عام
بذكرى مقتل الحسين والتوا في هذه الذكرى
تمثيلية تمثل خروج الحسين من المدينة حتى
يصل الى كربلاء ثم تمثل مقتله فيها وأطلق
الشيعة على هذا اليوم اسم « روزقتل » أى يوم
القتل ويشهد هذا الاحتفال التمثيل الشام وعلية
القوم فيشهدون في ساحة التمثيل شخصيات
تمثل أدوار الحسين وآله .

بقى لنا قبل أن تقدم بعض نصوص التمازي
أن نعرض لمسرح التعزية في إيران في العصر
الصفوي ، يقول الاستاذ حسين مجيب المصري
« فإذا حل المعمر جسد الجسد وقامت
الحركة على قدم وساق لاقامة التعزية فهبت
الأفنية وضربت النيام في الشوارع والميادين
لتمثيل مقتل الحسين بها ويتولى الاتفاق على ذلك
أهل الجاه والتقوى تقربا الى الله وإبتغاء لمرضاته
ومغفرته ويبدأ الاحتفال في الثامن من المحرم

لمحظوظات وغيرها من التمتع الفنية ، وعلى
اعتناون فضلا عن ذلك بدراسه بعض اسواحي
اطبيعيه وبجلى ذلك في الصور والرحايف التي
استعملوها ، وكان يلاحظ الشاء صهااسب الاول
من كزا بلغ قمة الشهرة في الفنون الجميلة ، وقد
صارت صناعة السجاد وزخرفته وكذلك صناعة
الفيشاني وصناعة العمازة ايضا موضع تشجيع
واهتمام الملوك الصفويين لذلك زاد عدد المراكز
الفنية في إيران وأثر نشاطها في جميع الميادين
الفنية فامتد نفوذها الى تصميم السيفسقاء
الحربية التي كانت تزين جدران العماز وقبابها
كما ظهر أيضا في زخارف المنسوجات بأنواعها
المختلفة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة
مما أكسب الأعمال الفنية طابعا خاصا تجل فيه
ما يلازميين من ذوق جميل وجمال بارع ودراية
بما يربوا بهاده المسجحة في سحر وجدانيه ،
والمواقع ان اردنا ان نمشي والتصوير الى به
صدهاء في سائر ميادين الحياة الفنية في العصر
الصفوي فامتد نفوذ المصورين الى رسوم السجاد
والمنسوجات والخزف في افراس العماز
واحادي عشر الهجريين (السادس والسابع عشر
الميلاديين) وليس غريبا أن يستدغمي وزخرفة
الى ميدان الادب ، فقد حاول الايرانيون مزج
المذهبية الشيعية بالوطنية الايرانية ، فظهر
كثير من العادات والتقاليد التي كانت
يصعب مذهبها مما يكسبها خلال احدى رداية
الحاضر فلا تعد جزءا من التراث القومي القديم
بل تصبح جزءا من العقيدة والمذهب ففكرة أمام
ازمان تنسايه الى حد كبير مع الفخر الزردشتية
العدييه التي تعود بظهور ثلاثة ميعويين يظهر
لل واحد منهم بعد الآخر بآلف منه ، لما حاول
الايرانيون أن يمكسوا صورة من الأفكار اليهودية
في التصوف الايراني القديم الذي كان يمثل
ما في القصص اشمي لاثبات أفكارهم وصنف
عقائدهم ، كما فسروا كثيرا من مسائل الدين
تفسيرا مرتبطا بالأفكار القديمة ففكرة معراج
الرسول وجدت عند الشيعة في صورة تشبه
المعراج في الديانات القديمة على أنه كان معراجا
بالروح فقط مع أن الثابت أن معراج الرسول
عليه السلام كان بالروح والجسد معا ، حتى أن
الفتوة الشيعية اقتبست كثيرا من خصائصها
وعاداتها من العادات الفارسية القديمة ، وما
يذكر أن مدينة شيراز كانت تنقسم اثنا عشر حيا
وكل حي من تلك الأحياء التي كانت يصد الأئمة
تحت حياة امام هو له كالمملك الحارس وقد
جرت العادة بأحياء ذكرى كل امام على حدة في
ليلة الجمعة من كل أسبوع بمسجد المدينة ،

- من أعطوه .
- من أعطاه .
- شمر .
- من أى بيع ؟
- من سح الغناء .
- سسهد مطنوما .
- بلى .
- أجرم فعه ؟
- لا .
- فما كان من أمرة ؟
- دعا الى الهداية .
- ومن كان صاحبه ؟
- الله .
- فمن اذن فعل هذا الظلم ؟
- يزيد .
- ومن يزيد هذا ؟
- من أولاد هند .
- من أى أب ؟
- من بطعة لرس .
- افعس هذا نفسه .
- ٥٠٦ . بل أرسى رساله
- لم .
- لابس مرحابه المتحادة
- آكان ابن زياد ولد مرجانة ؟
- أجل .
- ألم يتخلف عن تنفيذ أمر يزيد ؟
- لا .
- أقتل هذا الخسيس الحسين بيده ؟
- ليس هو بل ارسل جيشا الى كربلاء .
- ومن كان قائد هذا الجيش ؟
- عمر بن سعد .
- أقتل هو ابن فاطمة العزيز ؟
- لا . شمر عديم لحياء .
- ألم يخجل الخنجر من قطع حنجرته ؟
- بل خجل .
- فلماذا اذن قطعها ؟
- لم يقبل منه القضاء ذلك .
- ولماذا ؟
- حتى يشفع للخلق .
- وما هو شرط شفاعته ؟
- النوح والبكاء .
- أقتل أحد من أولاده ؟
- بل . . انين .
- ومن أيضا .
- احده .
- ومن أيضا ؟
- أقرباؤه .
- ألم يبق له ابن ؟
- بل بقي له .
- ومن كان ؟
- عابد .
- وكيف كان هذا العابد ؟
- محرونا مبيلى بالمرض .
- أبقى مع والده فى كربلاء ؟
- لا بل أخذوه الى الشام .
- أباشر والاحتشام ؟
- بل عاقل والمعاد .
- اوب .
- لم ينج .
- لم .
- بلا راد .
- ألم يكن على أجسادهن ثياب ؟
- بل . . غبار الطريق .
- ألم تكن على رؤوسهن أعطية ؟
- بل . . دماح الاشقياء .
- آكان العابد مريضا ؟
- بل .
- وماذا كان دواؤه ؟
- دمع العين .
- وماذا كان غذاؤه غير دوائه ؟
- دم القلب .
- آكان يرافقه أحد ؟
- بل . . أطفال بلا آباء .
- ألم يكن معه سواهم ؟
- الحمى التى لم تفارقه .
- وماذا كان على النساء من زينة ؟

- شيتان : طوق الظلم في الرقبة ، واخلخل
الحزن في القدم .

- أقفل الجبوس مثل هذا الظلم ؟

- لا .

- أفعله اليهود ؟

- لا .

- أ اليهود ؟

- لا .

- أعيد الأصنام ؟

- لا .

- يا ويحي من هذا الظلم ؟

النص الثاني : للشاعر محتشم كاشاني :

- صاح ، ما هذا الاضطراب في خلق العالم ؟

وما هذا النواح ؟ وأي عزاء هذا وأي ماتم ؟ وما

هذه العيامة التي قامت من الارض دون نفع في

الصور وامتدت الى عرش الله الأعظم ؟ ومن أين

نفس هذا الصباح المظلم الذي اختلط فيه امر

الدينا وخلقها دفعه واحدة ؟

- كان الشمس تشرق من المشرق لأن

الاضطراب شمل جميع ذرات العالم .

- لو انني سميتها قيامة البشر .

- بعدا عن الصواب .

- لعلها قيامة عامة اسمها التحريم

- عندما اقيمت صلاة الجماعة للخالق على

مائة الحزن بدأت بالصلاة على سائر الانبياء

وعندما وصل الدور الى الاولياء اهتزت السماء

من تلك الضربة التي نزلت على راس اسد الله ،

ثم اوقدت نار من قطع الحجر المنتهية في القلوب

عند ذكر الحسن المجتبي ، وعند ذلك انزعج

السرادق الذي لا يفشاء الملائكة من المدينة واقيم

في كربلاء .

- ما أكثر النخل الذي اقتلع من روضة آل

الرسول في تلك الصحراء الكوفية بغاس الظلم !

- ثم كانت تلك الضربة التي تمرق منها كبد

المصطفى والتي نزلت على خلق المرتضى العطش .

فصرخ أهل الحرم المزدق الثياب المطلق الشعر

على باب حرم الكبرياء .

- كان الروح الأمين جبريل وضع رأسه على

ركبته عند الحباء ، وكان عين الشمس اظلمت

عن الرؤية !

- عندما سالت الدماء من حلقه العطش على

الأرض ارتفع الغليان من الأرض حتى ذروة

كادت دار الايمان تصبح خربة من كثرة
الاصريات التي لحقت بآركان الدين !

- لقد طرحوا نخله السماق على الأرض

وكانه نبت حقير فتصاعد طوفان من غبار الأرض

الى عتاش السماء .

- لقد ظن الخيال وهما خاطئا أن ذلك العيار

وصل الى ذيل الجلال لخالف العالم !

- أخشى أن الملائكة حين يخطون جزءا قاتله

يشطبون على صحيفة الرحمة دفعة واحدة ، بل

أخشى أن يحجل شفعا يوم القيامة - أمام هول

هذا الذنب - من أن يشفعوا لذنوب الخلق ،

وأن يخرج يد الله معاتبة من طرف رداثة عندما

يضع آل البيت أيديهم على أهل الظلم .

- آه من اللحظة التي يرفعون فيها كفن آل

على المقطر دما من التراب وكأنه شعلة نار !

- يا ويحنا من ذلك الوقت الذي يخطو فيه

شباب آل البيت في ساحة العشر بأكتافهم

الروحية :

- عندما رفعت رأس ذلك العظيم على اسنة

الرياح طلعت الشمس حاضرة الرأس على

البحر .

- أصطباح وصار كبحال ونكى

المتحارب نكاه هرا .

- كفن الزلثة قد غشيت الأرض الساكنة

- الملك الدوار قد توقف عن الحركة !

- وانطلق رغب الألم من كربلاء متجها الى

الشمام وعندما مرت القافلة على ميدان القتال وقع

في الروح قيام القيامة والبعث والنشور وقد

زلزل النواح أركان العالم الست وغلب البكاء

ملائكة السموات السبع .

- حيثما كان غزال تراجع الى الصحراء حزنا

وحيثما كان طائر سقط من عشه كيدا !

- لقد عمت الوحشة وبلغت ثورة القيامة

ذروتها عندما وقع بصر آل البيت على أولئك

القتلى .

- عندئذ انطلقت من ابنة الزهراء صرخة

رعبا عنها .

- هذا حسين ، هذا القتيل الملقى في الصحراء

هو حسينك (يا حبيبي) ، هذا الصييد الملقطة

أطرافه بالدماء هو حسينك ، هذا النخل الفص

الذي وصلت دخان نار روحه المعطش المحرقة للعالم

من الأرض للسماء هو حسينك ، هذه السمكة

الملقاة في بحر الدماء التي تزيد جروح جسدها

على عدد النجوم هو حسينك ، هذا الفريق في محيط الشهادة الذي صار وجه الصحراء وردى اللون من موج دمه هو حسينك ، وهذا الصريح الجاف الشفاف بعيدا عن ساحل القرات الذي سالت دماؤه على الأرض كنهز جيحون هو حسينك .

— لقد أدارت زينب وجهها تلقاء البقيع مخاطبة أمها الزهراء .

— يامؤنسة البائس انظري حالنا وتبينى كيف صرنا غرباء بلا أهل أو أصدقاء ، انظري الى أولادك الذين هم شفعاء يوم القيامة وقد وقفوا في دوامة عقوبة أهل الباطل ، نحن الذين نظل في الحقد كلا الكونين بحجابنا انظري كيف أصبحت مصيبتنا في هذا العالم على الملأ ! يا بعضنا من رسول الله اطلبى القصاص من ابن زياد الذي أسلم تراب بيت النبوة للرياح .

— أيها القدر أغافل أنت أي ظلم فعلت ؟ وماذا اقترفت من الحقد بهذا الظلم القائم ؟ ويكفي لنظن عليك أن ظلم الصدو عترة الرسول وقد ساعدته أنت !

— يا ابن زياد ان النمروذ لم يفعل هذا الفعل الذي فعلته بأصراع قط ؟ ، لقد حققت رغبة يزيد بقتل الحسين فانظر من أرضيت بقتل من ؟

وفي النهاية نشير الى بعض المسرحيات الانجليزية اذوارد براون : « على العيوض من الاحساسات المصورة حول أيام المحرم سواء بالتمثيلات المسرحية الدرامية أو بالسرد النصفي كانت عميقة وصادقة ويجد الأجانب وغير المسلمين أنفسهم متأثرين بها ، وقد دفع سيرلويس ببلي ناثرو بالسبحة والثلاثين فصلا التي ترجمها من التمزية الى القول بأنه اذا قيس نجاح الدراما بالأثر الذي تظهره على الناس من عناصرها المكونة أو على المستمعين قبل أن تمثل فإن أية مسرحية لا يمكن أن تتفوق على التراجييديا المعروفة في العالم الاسلامي باسم الحسن والحسين ، كما يقول الناقد جيبون : في زمن ومناخ بعيدين كان النوق التراجييدي لموت الحسين يوقظ عطف اقرب قاري .

ويمكن للدارس أن يخرج من دراسته لمسرح التمزية وتحليله لنصوص التعازي بفكرة متكاملة عن المسرح الاسلامي في العصر الصفوي حيث كان التمثيل المسرحي في اطار خاص غير الاطار الخاص بالنص المسرحي ، إذ كان الأديب أو الشاعر يكتب العمل الفني حسب تصوره للحادث الذي يريد التعبير عنه في اطار فني جميل

تسلسل فيه المعاني والافكار بما يسمح لتنفيذه على المسرح ويتلقف المخرج هذا النص ليضعه في اطار حرلي أي أن المخرج كان يضع مشاهد تمثيلية صامتة تتفق مع النص دون أن ينطق المستلون بحرف ثم يقوم ممثل أو اثنين أو مجموعة تشبه الكورس خارج المشهد التمثيلي بقراءة النص قراءة تمثيلية فقرة فقرة ويصاحب كل فقرة مشهد تمثيلي صامت يعبر عن هذه الفقرة ، وهذا عمل الممثلين بينما يسمى من يقرأ النص أو يتشده « روضة خوان » أي قاريء شيد الروضة أو منشده الروضة ، ويختلف الاداء التمثيلي من نص لنص حسب الامكانيات المتاحة له ومن مكان لمكان حسب ظروفه ومع هذا لم يكن الاداء الحركي ينفصل عن النص بل كان مصاحبا له مكمل لمعانيه ومعبرا عنها بقدر الامكان .

ومن اسف ان مسرح التمزية في ايران لم يظهر بنصيب واوفر من الدراسة رغم أنه استمر من القرن العاشر حتى القرن العشرين الى أن منعت التمزية رسميا في ايران حوالي سنة ١٩١٧ م ولكن مازال أهل التقوى يقيمونها في الخفاء ، ومن هذا فأننى سست أقطع الراي في موقع مسرح التمزية من المسرح الاسلامي ولا أزعجكم بذلك اني اطلعت على كل نصوص التمزية .

ومن البقية : في حاجة الى اسفل
من اجل البحث في ادب اسلامي مفهوم
عزيم ، ولعل الإجابة المطفية على هذا السؤال
باسفي . وليس من الاضاف اليبحث في ادب امه
بمعنية امه اخرى وان على الباحث أن يتجرد تجردا
كاملا من ذاتيته ومايرتبط بها من مفهومات قومية
او سياسية او دينية والا فشل ببحثه في الوصول
الى نتائج صحيحة او حقيقية ، والنتيجة المترتبة
على هذا انه لا يجوز البحث عن مسرح في الادب
الاسلامي بمفهوم عربي وتريفات غربية إذ يجب
أن يكون لنا مفهوم عربي اسلامي للمسرح نبحت
عنه قبل أن نبحت عن النصوص المسرحية في
تراثنا الأدبي ، ولا مجال هنبا للاعتراض بأن
المسرح فن عربي وضع له اصحابه أسسه وقواعده
وتريفاته لأننا لن نهتم هذه الأسس ، وفي
راي أن مسرح التمزية مادام هو اقرب الاشكال
للمسرح التقليدي فإن دراسته سوف تعطينا
افضل الاشكال الاسلامية للمسرح وأنه بقليل
من التطوير لهذا المسرح يمكننا الحصول على شكل
لمسرحنا العربي الاسلامي الحديث ، ولعل الفرصة
تتاح كي بمد لأقدم للقاريء العربي الاسلامي
نموذجا مقترحا لهذا المسرح نصا وقالبا ، والله
الموفق .

تقديم

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

أحدث ما صدر من الكتب
في شتى مجالات الفكر

• • •

● التطور في الفنون

(وبعضى نظريات أخرى في تاريخ الثقافة)

(الجزء الأول)

تأليف : توماس مونرو

ترجمة : محمد على أبو دة - لويس اسكندر -

عبد العزيز جاويد

مراجعة : أحمد نجيب هاشم

هل تتطور الفنون بوصفها ملمحاً من ملامح تطور البشرية ؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف وإلى أى مدى تتطور ؟ هذا ما يجيب عليه هذا الكتاب الذى يعد من أهم المراجع فى تطور الفنون والذى يقدم تلخيصاً وافياً لنظريات نشأة الفنون ودورها فى المجتمع . . .
(٥٢١ صفحة - الثمن ٨٥ قرشاً)

ARCHIVE

● السينما اليوم

تأليف : د. أ. سينسر

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

د. د. ولي

ترجمة : سعد عبد الرحمن قلج

مراجعة : أحمد الحضرى

دراسة منهجية فى صناعة السينما فنياً وعلمياً منذ بداية ظهورها حتى الآن . . .
(٣٢٤ صفحة - الثمن ٥٠ قرشاً)

• • •

● نظريات الشخصية

تأليف : ك. هول - ج. لندزى

ترجمة : د. فرج أحمد فرج

قضى حفى - لطفى فطيم

مراجعة : د. لويس كامل مليكه

يقدم للقارىء أصول النظريات الرئيسية فى الشخصية كما تحدثت عنها مدارس علم النفس المختلفة عند فرويد ويونج وأدلر وفروم وغيرهم . . .
(٧٢٢ صفحة - الثمن ١٢٠ قرشاً)

• • •

● القصص الشعبى فى السودان

تأليف : د. عز الدين اسماعيل

دراسة فى شتى الحكاية ووظيفتها

(٢٣٤ صفحة - الثمن ٣٥ قرشاً)

● الروائي والأرض

تأليف : د. عبد المحسن طه بدر
بحث أدبي في رصد العلاقة بين البيئة المصرية الريفية وبين الخيال
الروائي العربي ...
(٢٢٧ صفحة - الثمن ٣٠ قرشا)

♦ ♦ ♦

● البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية

بقلم : عبد الرحمن أبو عوف
دراسة نقدية تتناول بالعرض والتحليل تطور القصة القصيرة في أدبنا الحديث
وتهتم اهتماما خاصا بكتابات الأدباء الشبان ...
١٦٨ صفحة - الثمن ١٥ قرشا

♦ ♦ ♦

● أزمة الجنس في القصة العربية

تأليف : غالى شكري
دراسة تلقي الضوء على الأبعاد الاجتماعية والنفسية لقضية الجنس في أدبنا
العربي الحديث ...
(٣٢٢ صفحة - الثمن ٦٥ قرشا)

ومن سلسلة « تراننا » صدر المجلد السادس والأخير من كتاب :
لطفائف الإشارات

تأليف : د. محمد جعفر - د. إبراهيم بسيوني
تفسير صوتي كامل للقرآن الكريم للإمام التفسير ...
(٣٦٠ صفحة - الثمن ٨٠ قرشا)
<http://Archives.Sakhril.com>

ومن سلسلة « المكتبة الثقافية » صدر حديثا :

● القانون والقيم الاجتماعية

« دراسة في الفلسفة القانونية »

تأليف : د. نعيم عطيه
(١١٨ صفحة - الثمن ٥ قروش)

♦ ♦ ♦

● النقد السينمائي

تأليف : علي شلش
(١٣١ صفحة - الثمن ٥ قروش)

♦ ♦ ♦

● جمال الدين الافغانى (حياته وآراؤه)

بقلم : محمد طاهر الجبلاوى
(٩٦ صفحة - الثمن ٥ قروش)

♦ ♦ ♦

● التعبير في الشعر والقصة والمسرح

بقلم : د. عبد الفغار مكاوى
(١١٨ صفحة - الثمن ٥ قروش)



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ومن سلسلة « كتابات جديدة »

● ثلاثة ألحان مصرية

شمس : حامد طاهر

محمد حماسة عبد اللطيف وأحمد درويش
(٩٠ صفحة - الثمن ١٥ قرشا)

♦ ♦ ♦

● سطر مفلوط

مجموعة قصص بقلم : احسان كمال

نجية السال ، وهدي جاد

تقديم : د. نبيلة ابراهيم

(١٧٨ صفحة - الثمن ١٥ قرشا)

♦ ♦ ♦

● القمر يقتل عاشقه

قصص قصيرة بقلم : وحيد حامد

(١٤٤ صفحة - الثمن ١٥ قرشا)

♦ ♦ ♦

● بحيرة المساء

مجموعة قصصية

تأليف : ابراهيم اصلان

(١٥٢ صفحة - الثمن ٢٠ قرشا)

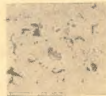
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لوحة الغلاف :

للفنان الروسي الشهير فاسيل كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) الذي ولد بموسكو والتحق بجامعة لدراسة الطب، لكنه وحل الى ميونخ لدراسة فن التصوير وفي سنة ١٩٢٠ عين مدرسا للفنون بجامعة موسكو ولكنه هاجر مع زوجته الى ألمانيا حيث مات بها عن ٧٨ عاما .

ويتميز فن كاندينسكي بأنه تعبير حري عن عصر قلق مشهود الى الماضي وامجادته، تواف الى المستقبل على الرغم مما فيه من متاعب هذا العصر الفوار هو الذي سمح لكاندينسكي وملاذه من التعبيريين الانلان وعلى رأسهم مارك شاجال وبول كل " سمح لهم جميعا بخلق عالم مطلق يتعد عن اصول الفن التقليدي بحدود ما يقترب من روح العصر الحديث .



إدارة المجلات : ٢٧ شارع عبد الخالق تروت - تلخفوت ٤٩٦٨٩ بالقاهرة
الإشتراك السنوي (١٢ عددًا) : ج.ع.م ١٠٠ - السداد العربية ١٥٠ - ق. الخارج ٤٠٠
الاشتراك عن نصف سنة (٦ أعداد) : ج.ع.م ٦٠ - السداد العربية ٨٠ - ق. الخارج ١٢٥
ترسل الاشتراكات باسم قسم الاشتراكات : للمجلات الثقافية : شارع ٤٦ بوليبيو بالقاهرة
الاعلانات يشترط عليها مع قسم الاعلانات بالمجلات الثقافية : شارع ٤٦ بوليبيو بالقاهرة

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٢/١٩٧١